Umenie SPOLUPRÁCE v slovenskej fotografii

Ondrej Čechvala

TEORETICKÁ BAKALÁRSKA PRÁCA
Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2025

UMENIE SPOLUPRÁCE
V SLOVENSKEJ FOTOGRAFII

UMENIE SPOLUPRÁCE V SLOVENSKEJ FOTOGRAFII

The Art of Cooperation in Slovak Photography

Ondrej Čechvala

Teoretická bakalárska práca

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedúci práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2025

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

SLEZSKÁ UNIVERZITA

Ondrej Čechvala
ITF FPF Slezské univerzity v Opavě
© 2025

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2024/2025

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Student: Ondrej Čechvala

UČO: 57580

Program: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Umenie spolupráce v Slovenskej fotografii

Téma práce anglicky: The Art of Cooperation in Slovak Photography

Zadání: Predstaviť a analyzovať autorov, ktorí pri svojej tvorbe spolupracujú s fotografovaným človekom alebo ho nechávajú priamo vstúpiť do diela.

Literatura:
HORÁK, Ondřej, CHALUPOVÁ, Anežka: Ruka na konci ramene. 8smička, Humpolec 2021, 239 s. ISBN: 978-80-907908-2-7.
LENDELOVÁ, Lucia, POSPĚCH, Tomáš, RIŠLINKOVÁ, Helena: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2002, 218 s. ISBN: 80-85227-50-9.
AZOULAY, Ariella: The Civil Contract of Photography. Zone Books, Cambridge 2008, 586 s. ISBN: 9781890951894.
PALMER, Daniel: Photography and Collaboration. Bloomsbury Publishing, London 2017, 217 s. ISBN: HB: 978-1-4742-3346-0.
Rozhovory s autormi

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Datum zadání práce: 14. 4. 2025

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

ABSTRAKT

Práca sa zaoberá rozmanitými podobami spolupráce (participácie) v slovenskej fotografii. Vymedzujem a definujem pojem spolupráce a začleňujem ho do širšieho zahraničného aj slovenského kontextu. Pri výskume témy som rozlíšil priamu a nepriamu formu spolupráce ako dva spôsoby, ktorými fotografovaní do fotografie vstupujú. Hlavnou časťou práce je vlastný výber šiestich autorov a podrobný rozbor ich participatívnych diel. Cieľom je porovnanie, popis a analýza spôsobov, akými sa spolupráca v slovenskej fotografii najčastejšie prejavuje a výskum toho ako autori nechávajú fotografovaných do diela prehovoriť. Vzhľadom na pomerne malé množstvo informácií, ktoré sú k tejto téme k dispozícii, sa moja práca do veľkej miery opiera o rozhovory so samotnými autormi. V záverečnej kapitole rôzne prístupy sumarizujem, porovnávam a formulujem obecnejšie témy a otázky, ktoré týchto autorov spájajú, a ktoré z ich tvorby v súvislosti so spoluprácou vyplývajú.

KĽÚČOVÉ SLOVÁ

spolupráca, participácia, slovenská fotografia, človek, autorstvo, dokumentárna fotografia, inscenovaná fotografia

ABSTRACT

The thesis deals with various forms of collaboration (participation) in Slovak photography. I define the notion of collaboration and integrate it into a broader foreign and Slovak context. In researching the topic, I distinguish between direct and indirect forms of collaboration as two ways in which the photographed persons enter photography. The main part of the thesis is my own selection of six authors and a detailed analysis of their participatory works. The aim is to compare, describe and analyse the ways in which collaboration is most often manifested in Slovak photography and to research how the authors let the photographed speak into the work. Given the relatively small amount of information available on this topic, my work relies heavily on interviews with the artists themselves. In the final chapter, I summarize the different approaches, compare and contrast them, and articulate the more general topics and questions that connect these authors and that emerge from their work in the context of collaboration.

KEYWORDS

collaboration, participation, Slovak photography, human, authorship, documentary photography, staged photography

PREHLÁSENIE

Prehlasujem, že som bakalársku prácu vypracoval samostatne s použitím literatúry a zdrojov uvedených v zozname použitej literatúry.

SÚHLAS

Súhlasím so zverejnením v Univerzitnej knižnici Slezské university v Opavě a na webovýchstránkach Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opave a v knižnici Uměleckoprůmyslovéhomusea v Prahe a na jej internetovej stránke.

POĎAKOVANIE

Rád by som poďakoval doc. Mgr. MgA. Tomášovi Pospěchovi, Ph.D. za jeho cenné pripomienky a rady pri vedení tejto práce. Zároveň by som som chcel poďakovať Daniele Krajčovej, Tomášovi Rafovi, Diane Takacsovej, Kvet Nguyen, Zuzane Pustaiovej a Marekovi Pupákovi za ich čas a ochotu poskytnúť mi rozhovory a obrazové materiály. V neposlednom rade patrí moja vďaka aj Jánovi Viazaničkovi a Monike Stacho, ktorí mi významne pomohli vypátrať a doplniť informácie o ďalších slovenských autoroch.

Ondrej Čechvala
v Bogote, 26. 4. 2025

© Ondrej Čechvala
Institut tvůrčí fotografie FPF
Slezské univerzity v Opavě

Obsah

ÚVOD....10
1. VYMEDZENIE POJMU A KONTEXT....13
1.1 Čo je umenie spolupráce?....13
1.2 Spolupráca, interakcia, kooperácia a spolupôsobenie....14
1.3 Spolupráca v svetovom kontexte....14
1.4 Spolupráca v slovenskom kontexte....18
2. VYBRANÍ AUTORI VYUŽÍVAJÚCI PRVKY SPOLUPRÁCE....26
2.1 Daniela Krajčová....26
2.2 Tomáš Rafa....29
2.3 Diana Takacsova....33
2.4 Kvet Nguyen....37
2.5 Zuzana Pustaiová....41
2.6 Marek Pupák....45
3 ČO DEFINUJE SLOVENSKÉ UMENIE SPOLUPRÁCE?....48
3.1 Hľadanie rovnováhy medzi etickým a estetickým....48
3.2 Strácanie sa autora....49
3.3 Radikálna otvorenosť inakosti....49
3.4 Je sociálne orientovaná fotografia svojou podstatou participatívna?....51
3.5 Limity spolupráce vo fotografii....51
ZÁVER....52
PRÍLOHY....55
Rozhovor 1: Daniela Krajčová....55
Rozhovor 2: Tomáš Rafa....58
Rozhovor 3: Diana Takacsova....60
Rozhovor 4: Kvet Nguyen....62
Rozhovor 5: Zuzana Pustaiová....65
Rozhovor 6: Marek Pupák....68
POUŽITÁ LITERATÚRA A ZDROJE INFORMÁCIÍ....71
MENNÝ REGISTER....74

ÚVOD

V posledných rokoch sa stále viac do popredia fotografických diskusií dostáva otázka toho, ako relevantne zobrazovať a uchopovať realitu, predovšetkým ak sa jedná o zobrazovanie ľudí alebo sociálnych skupín, ktoré sú svojim spôsobom života výrazne odlišné od kontextu, v ktorom žije fotograf. V západnom svete je táto otázka ešte zosilňovaná diskusiami o prepojení moci a autorstva. Ako s touto dynamikou nakladať? Môže napríklad fotograf z Kalifornie relevantne zobraziť a vyrozprávať príbeh o chudobnej africkej rodine žijúcej v kruhu násilia? Ako môže človek z Bratislavy relevantne uchopiť život v rómskych osadách? Nebude tento príbeh až príliš ovplyvnený kultúrnou a socioekonomickou perspektívou autora, ktorú si prináša so sebou? Môžeme sa tak spolu s Maxom Pinckersom skepticky pýtať, či sa až príliš často nesnažíme potvrdiť len to, čomu už veríme, a vidieť len to, čo chceme vidieť.[1]

Jednou z odpovedí na to, ako s týmito náročnými témami nakladať, môže byť zapojenie popisovaných sociálnych skupín a komunít do procesu vzniku fotografie. A nemusí ísť len o sociálne skupiny, môže ísť aj o ponorenie sa do subjektivity konkrétnych ľudí, často najbližších, ktorí svojim vstupom do diela môžu významne prispieť k prehĺbeniu témy. V konečnom dôsledku participatívne diela o jednotlivcoch väčšinou vedú k obecnejším témam. Od fotografa sa pri participatívnej fotografii vyžaduje, aby oslabil dominantnú pozíciu svojho autorstva a začlenil do diela hlas ľudí, o ktorých dielo vypovedá.

[1] Porov. https://www.1854.photography/2018/09/max-pinckers-tracks-the-margins-of-excess-between-truth-and-fiction/ [cit. 2024-10-01].



Obr. 1.Tomáš Rafa, zo série “Športové múry”, 2010 – 2013.

V práci som vychádzal hlavne z rozhovorov so šiestimi vybranými autormi, a tiež z rôznych fragmentov zozbieraných v online priestore, knihách a fotografických časopisoch. Najväčším úskalím práce bol fakt, že pri mnohých dielach nie je jasné, či práca vznikla formou spolupráce alebo nie. Preto sa moja práca opiera o rozhovory a mailovú komunikáciu so samotnými autormi.

Teoretickým odrazovým mostíkom sa mi stala kniha *Ruka na konci ramene: (Spolu)práce v českém a slovenském umění*, ktorá však pojednáva o spolupráci hlavne v rámci umenia ako takého a nevenuje sa konkrétne fotografii. Ambíciou mojej bakalárskej práce nie je podrobné zmapovanie histórie slovenských autorov využívajúcich prvky spolupráce. Je to skôr snaha o podrobnejšiu analýzu spôsobov akými sa spolupráca v slovenskej fotografii manifestuje. A taktiež tém, ktoré jej dominujú. Spoluprácu v slovenskej fotografii som rozdelil na priamu spoluprácu (fotografovaná osoba zasahuje aktívne to tvorivého procesu) a nepriamu (fotografovaná osoba sa vo fotografii prejavuje bez priameho zásahu, vizuálnu podobu má pod kontrolou len fotograf). K základnému rozdeleniu na priamu a nepriamu formu spolupráce sa pridáva celá rada možných prístupov, akými

fotografovaného do procesu tvorby zapojiť. Vytýčil som si niekoľko otázok, ktoré by som chcel v práci aspoň čiastočne zodpovedať: akým spôsobom spolupráca vstupuje do tvorby súčasných slovenských fotografov? Čo chceli a čo boli vybraní autori spoluprácou schopní dosiahnuť? Ako obohatila ich projekt? Existujú limity spolupráce? Aké spojitosti a spoločné okruhy tém v ich prácach nachádzame? Tieto otázky boli aj predmetom mojich rozhovorov s Danielou Krajčovou, Tomášom Rafom, Dianou Takacsovou, Kvet Nguyen, Zuzanou Pustaiovou a Marekom Pupákom. Autorov som si vyberal s ohľadom na rozmanitosť ich prístupov.

V neposlednom rade je táto bakalárska práca pre mňa nástrojom ako uchopiť môj vlastný fotografický projekt. V súbore *Dve Matky* sa snažím rekonštruovať príbeh dvoch žien, ktoré ma spoločne vychovali v prostredí konzervatívnej slovenskej spoločnosti deväťdesiatych rokov. S pomocou dochovaných dopisov mojej druhej mamy, rozhovorov s mojou prvou (biologickou) mamou, spoločným výberom archívnych fotografií a následne mojim vlastným zásahom do týchto fotografií rekonštruujem príbeh, ktorého existencia mala byť zabudnutá. Svoju vlastnú perspektívu sa s pomocou spolupráce snažím obohatiť o veľmi rozdielne perspektívy oboch mojich matiek, premostiť spomienky, a zároveň využiť tento proces ako arteterapeutickú techniku.

1. VYMEDZENIE POJMU A KONTEXT

V tejto kapitole by som chcel vyjasniť, čo presne umenie spolupráce je, z čoho vychádza, a zároveň ho odlíšiť od ďalších pojmov ako kolaborácia, interakcia, kooperácia a spolupôsobenie, ktoré majú z môjho pohľadu odlišný význam. Potom sa pokúsim v krátkosti vymedziť širší aj užší historický kontext participatívneho umenia, aby som sa z tejto pozície mohol v nasledujúcich kapitolách odraziť k rozboru konkrétnych slovenských autorov.

1.1 Čo je umenie spolupráce?

Základným znakom umenia spolupráce alebo participatívneho umenia je samotný proces vzniku diela, ktorý je obohatený o priamy alebo nepriamy vstup fotografovaného. Osoba alebo sociálna skupina, o ktorých dielo vypovedá, rôznymi spôsobmi ovplyvňuje proces tvorby. Fotografovaní nie sú len pasívnymi účastníkmi, ktorí sú odkázaní na spôsob videnia fotografa, ale sú do istej miery spolutvorcami, ktorí ovplyvňujú a rozširujú kontext vznikajúceho diela. Samotný fotograf je potom nie len fotograf a autor, ale zároveň kurátor, dramaturg, moderátor, režisér a tvorca situácie. Jeho úlohou však samozrejme nie je vmanipulovať fotografovaného do nejakej konkrétnej role. Fotograf sa otvára hlasu fotografovaného a vytvára také podmienky, aby mohol fotografovaný slobodne prehovoriť. Dá sa povedať, že pri participatívnom umení sa často prelína pedagogická funkcia s umeleckou funkciou.

V anglickom prostredí sa pre umenie spolupráce zaužívalo spojenie „collaborative photography“. Slovo „kolaboratívny“ však môže v slovenskom prostredí vyvolávať negatívne asociácie. Aj v Slovníku súčasného slovenského jazyka nájdeme kolaboráciu definovanú jasne: *„nemorálna, zradcovská spolupráca niektorých obyvateľov okupovaného štátu s orgánmi nepriateľskej mocnosti.“*[2] Z tohto dôvodu sa doslovnému prekladu, teda spojeniu kolaboratívna fotografia vyhýbam a nahradzujem ho výrazom umenie spolupráce alebo participatívne umenie (resp. participatívna fotografia).

[2] https://slovnik.juls.savba.sk/ [cit. 2024-11-12].

1.2 Spolupráca, interakcia, kooperácia a spolupôsobenie

Spoluprácu alebo participáciu by sme tiež mali odlíšiť od interakcie a kooperácie. Participatívne umenie pozýva subjekt fotografie priamo v procese tvorby k spolupráci. V interaktívnom umení naopak ide o dielo, ktoré už vzniklo a diváka pozýva k interakcii a diváckemu zážitku až spätne. Kooperáciu síce čiastočne môžeme považovať za spoluprácu, ale ide skôr o spoluprácu dvoch umelcov, ktorí s jasnou víziou spoločne pracujú na určitom projekte.

Keď hovoríme o spolupráci vo fotografii, hovoríme predovšetkým o sociálne ladenej fotografii. Človek je predpokladom pre spoluprácu. Ale za určitých okolností si môžeme predstaviť aj situáciu, v ktorej bude fotograf podobným spôsobom pracovať so zvieratami. Ako je to však s prírodou, predmetmi alebo ľuďmi náhodne zachytenými na ulici? Tu vyslovene o spolupráci hovoriť nemôžeme, ale napriek tomu sa dá povedať, že fotografovaný vždy nejako na fotografa pôsobí. V tomto prípade by sme mohli hovoriť skôr o spolupôsobení než o spolupráci. K spolupráci je nevyhnutný aktívny alebo pasívny zásah sociálnej skupiny alebo jednotlivca do fotografie.

1.3 Spolupráca v svetovom kontexte

Ak by sme hovorili o počiatkoch participatívneho umenia ako takého, tak by sme sa museli vrátiť až do roku 1921, keď Dadaisti usporiadali v Paríži sériu manifestácií, do ktorých sa snažili zapojiť aj širokú verejnosť.[3] Jedným z prvých takýchto projektov bola spoločná exkurzia do kostola Saint Julien le Pauvre, kam bola prizvaná aj verejnosť.

Vo fotografii však bolo na vstup spolupráce potrebné čakať oveľa dlhšie. Širšie a vedomejšie využívanie prvkov participácie vo svetovej fotografii môžeme datovať do roku 1960. Fotografiu vtedy začali do svojich projektov hojne zahŕňať konceptuálni umelci, a zároveň jej bol po dlhých debatách priznaný status samostatného umenia. Už v tej dobe sa autori zamýšľali nad tým, či spolupráca nie je inherentne zakotvená v podstate samotného média: *„Nikto nemôže fotografovať sám.“*[4] Marshall McLuhan

[3] porov. BISHOP, Claire: Participation. Whitechapel and The MIT Press, Cambridge 2006, s. 10.
[4] MCLUHAN, Marshall: *The Photograph: The Brothel without Walls*. in Understanding Media: The Extensions of Man. The MIT Press, New York 1994, s.183.

týmto výrokom chcel zdôrazniť dialogickú a svojim spôsobom komunitnú podstatu fotografie. Proces vzniku fotografie podľa tejto teórie neovplyvňuje len fotograf, ale vždy aj subjekt fotografie.

Ak sa však zameriame na vedomé a praktické zapojenie fotografovaného do procesu vzniku fotografie, tak najviac príkladov nájdeme až v posledných štyroch dekádach. Ako príklad zásadných ranných diel participatívnej fotografie môžeme uviesť **Jima Goldberga** a jeho sériu *Rich and Poor* (1977 – 1985). Ako názov napovedá, v sérii sú konfrontované dve sociálne vrstvy, ktoré sú však z jediného mesta, zo San Francisca. Ľudia z portrétov sú potom prizvaní k spolupráci v podobe textov, ktoré píšu priamo do fotografií a reflektujú nad svojimi životmi a tým ako sú zobrazené v Goldbergových fotografiách. Goldberg pracuje s klasickou dokumentárnou fotografiou, ale práve textový zásah hlavných aktérov do fotografií vnáša do Goldbergovej práce novátorstvo. Spolupráca sa tak hneď v svojich počiatkoch úzko prepája so sociálnym podtextom: *„Nemôžem sa zbaviť túžby, chcieť veriť v spoločnosť, kde sa veci skutočne zlepšia. A ak aj nič iné, tak aspoň chovám nádej, že moje fotografie a všetci ľudia, ktorých som stretol, môžu aspoň hovoriť sami za seba.“*[5] Goldberg odmieta hovoriť striktne zo svojej pozície a dáva hlas ľuďom, ktorí sa obvykle nemajú možnosť vyjadriť. Aspekt spoločenskej angažovanosti je jedným z hlavných znakov participatívnej fotografie.

[5] GOLDBERG, Jim: *Rich and Poor*. Steidl, Göttingen 2014, s. 216.



Obr. 2. Jim Goldberg, "We look like ordinary people! We have a terrible life." zo série “Rich and Poor“, 1983.



Obr. 3. Jim Goldberg "We haven't done anything to promote it, but she seems to think she is Shirley Temple. She is so sophisticated. I wonder what she may become.", zo série “Rich and Poor“, 1983.

Ďalším prelomovým participatívnym projektom bola séria *Carnival Stripers* (1972 – 1975) od **Susan Meiselas**. Susan sprevádzala striptérky na cestách po severovýchode USA, kde tieto ženy vystupovali na vidieckych jarmokoch. Klasickú dokumentárnu fotografiu doplnila o zvukové nahrávky z rozhovorov so striptérkami, ďalej o texty z dopisov, ktoré si s nimi vymieňala a ďalšie materiály. Dá sa povedať, že Susan tvorila archív životov samotných striptérok, ale aj týchto bizarných dobových predstavení. Asi najvýraznejším participatívnym dielom je jej kniha *Kurdistan: In the Shadow of History* (1997), v ktorom sa pokúša spoluprácou s kurdskou komunitou poskladať celý príbeh veľkého národa, ktorý však nemá svoju vlastnú štátnosť. Do spolupráce zapojila archívne fotky aj vlastné fotky, video, kresby, inštalácie, web a veľa ďalších prvkov.



Obr. 4. Susan Meisales, zo série “Carnival Stripers,” 1974.

Podobným spôsobom pracovala aj **Wendy Ewald**, ktorá uplatňovala svoje učiteľské schopnosti v rôznych komunitách a učila aktérov svojich projektov fotiť a zaznamenávať svet ich očami. Najvýraznejšie tento prístup uplatnila pri diele *Portraits and Dreams* (1976), pri ktorom študentov v dedinskom prostredí Kentucky motivovala, aby fotili svoju rodinu a komunitu, seba samých, zvieratá, okolitú prírodu a svoje sny.

V súčasnosti sa dá hovoriť o celom hnutí participatívnych fotografov. Z najvýznamnejších mladších autorov môžeme spomenúť **Carolyn Drake**, **Oliviu Arthur** alebo **Bieke Depoorter**. Vo všeobecnosti participatívnu fotografiu prepája snaha o strácanie sa dominantného hlasu fotografa a prehlbovanie kontextu pomocou spolupráce s fotografovanými jednotlivcami a celými komunitami. Zmienení autori zotrvávajú primárne v médiu fotografie, ale obzvlášť v severoamerických galériách nájdeme participatívne projekty, v ktorých je fotografia len súčasťou širšieho mixu médií. Fotografia je často „len“ súčasťou inštalácie, happeningu,

performancie alebo komplexnejšieho projektu, v ktorom sa strácajú hranice jednotlivých žánrov v prospech čo najlepšie vypovedajúceho celku.



Obr. 5. Bieke Depoorter, zo série “Agata”, 2017.

1.4 Spolupráca v slovenskom kontexte

Počiatky participatívnej fotografie môžeme na Slovensku vystopovať už v roku 1979, keď vznikla **Fotoskupina Oči**. Žilinskí študenti, ktorí túto skupinu založili, dávali Rómom z vylúčených lokalít do rúk fotoaparáty, aby zaznamenávali svet okolo seba. Členovia fotoskupiny potom usporiadavali výstavy priamo v lokalitách, kde sa fotilo. Doba však nebola naklonená experimentálnejším formám fotografie: *“(...) osemdesiate roky, hlavne ich prvá polovica, boli obdobím cenzúry, uzavretosti voči svetu, neslobody, rozporov medzi oficiálnou a privátnou tvorbou.”*[6] Fotografia bola v zajatí ľudovosti a straníckej angažovanosti.[7] Spoločnosť sa začala významnejšie otvárať novým obsahom až v deväťdesiatych rokoch po páde komunizmu. Do popredia sa dostávali otázky, ktoré boli v minulom režime tabuizované a umenie sa oveľa viac začalo sústrediť na prehliadané spoločenské vrstvy ako sú napríklad Rómovia, seniori alebo utečenci. Stále väčší akcent začal byť kladený tiež na environmentálne témy.

[6] LENDELOVÁ, Lucia, POSPĚCH, Tomáš, RIŠLINKOVÁ, Helena: *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2002, s. 6.
[7] HORÁK, Ondřej, CHALUPOVÁ, Anežka: *Ruka na konci ramene*. 8smička, Humpolec 2021, s. 108.

Prvky spolupráce môžeme nájsť v sérii *Rusíni*, ktorú **Tomáš Leňo** a Jozef Ondzík spoločne tvorili od roku 1981 a vznikala viac ako tridsiatych rokov. Jedná sa o rozsiahly cyklus dokumentujúci komunitu Rusínov žijúcich na východnom Slovensku. V dokumente sa objavujú ich rituály a sviatky, bežný život, ale aj prostredie, v ktorom žijú. Priamu spoluprácu v tomto prípade využíva Tomáš Leňo v podobe osobných výpovedí Rusínov, ktoré sú súčasťou niektorých jeho fotografií.



Obr. 6. Tomáš Leňo, Jozef Ondzík, kiha "Rusíni", 2012.



Obr. 7. Tomáš Leňo, Jozef Ondzík, kniha "Rusíni", 2012.

V menej známom konceptuálnom projekte *Pridajte ruku* (1989), **Ľubo Stacho** a **Peter Rónai** realizovali v novembri 1989 participatívny happening v podchode na Mierovom námestí v Bratislave. V tomto historicky významnom momente sa umelci zmenili na angažovaných umelcov. Princíp spolupráce sa tu viaže s politickou výzvou k zmene spoločenského usporiadania. Výzva k priamej spolupráci na diele znela takto:

Vážení okoloidúci,
vyzývame Vás k aktívnej účasti na generálnom
štrajku tým,
aby ste symbolicky pripojili svoju ruku.
Týmto gestom sa stanete spoluautorom
výtvarného diela,
ktoré bude dokumentovať našu jednotu týchto dní.
Postup:
1./ namočte svoju ruku v miske s vývojkou

a pritlačte ju na citlivú vrstvu fotopapiera
− minimálne 1 minútu;
2./ keď uvidíte, že sa začal proces pôsobenia
a vznikol Váš autentický odtlačok, odtiahnite ruku;
3./ v pripravenej teplej vode si môžete umyť ruku
od vývojky.[8]

Ďalším priamym participatívnym projektom Ľuba Stacha bol *Mail-art projekt* (1990), ktorý je založený na dotváraní fotografie inými umelcami. Stacho zaslal mailom rôznym umelcom z celého sveta fotografiu zahalenej kaplnky, kde bola pravá strana fotografie prázdna. Výzva znela, aby umelci na zahalenú tajomnú kaplnku reagovali vlastným zásahom, ktorý vyjadrili na na prázdnej časti fotografie a poslali ju späť Stachovi. Výsledkom je ojedinelý príklad priamej spolupráce na začiatku deväťdesiatych rokov. Ďalšími Stachovými projektami, v ktorých nachádzame stopy priamej participácie sú *Latentný obraz II* (1990) a *The Mattress Factory* (1995).

Texty fotografovanej osoby sa objavujú aj v hlboko osobnom príbehu **Leny Jakubčákovej** *Baba z lesa* (1998 – 2023). Texty výrazne dokresľujú osobnosť Kataríny Kiovskej, ktorá sa v šesťdesiatych rokoch konfrontovala s mocou a spoločne so svojou matkou sa odmietala vysťahovať z neskôr zatopených Košických Hámrov. Texty vychádzajú z prepisov rozhovorov a videonahrávok, ktoré Lena zaznamenala na konci života Kataríny Kiovskej.[9] Texty nie sú vysloveným vstupom fotografovanej osobnosti do diela a tak v prípade Leny Jakubčákovej aj v prípade Tomáša Leňu ide o nepriamu spoluprácu.

[8] STACHO, Monika: *Svetlo, inštalácie, akcie a performancie vo fotografiách Ľuba Stacha*. Ľubo Stacho, Bratislava 2018, s. 17.
[9] porov. https://www.paradajsphotomag.com/projekt/baba-z-lesa [cit. 2025-03-12].



Obr. 8. Lena Jakubčáková, zo série “Baba z lesa,” 1998 – 2023.

Andrej Balco zaujal pozoruhodnou sériou portrétov ekonomických imigrantov z Ukrajiny s názvom *Nedeľné želania* (2006). Migranti pracujú často šesť dní v týždni, dvanásť hodín denne. Jediným vyslobodením z tejto driny je nedeľa, keď majú voľno. Práve vtedy Andrej fotil ich portréty a zároveň im položil niekoľko otázok: *“Ako sa voláš? Koľko máš rokov? Odkiaľ si? Stav? Počet detí? Vzdelanie? Ako dlho si na Slovensku? Ak by som bol zlatá rybka a mohol by som ti splniť jedno želanie, čo by si si prial?”*[10] Odpovede a rukopis sú súčasťou portrétu a portrétovaný je teda priamou súčasťou výslednej fotografickej výpovede.

[10] https://www.dokumentmagazin.sk/index/andrej-balco/nedelne-zelania [cit. 2025-02-09].



Obr. 9. Andrej Balco, zo série “Nedeľné želania,” 2006.



Obr. 10. Andrej Balco, zo série “Nedeľné želania,” 2006.

Veľmi výrazné participatívne projekty nachádzame nie len u Ľuba Stacha, ale aj u jeho manželky, **Moniky Stacho**. V projekte *Magické roky* (2009 – 2013) rozdala Monika jednorázové fotoaparáty deťom vo veku dvoch až päť rokov a taktiež ich rodičom. Instatné fotoaparáty v rukách detí hrali úlohu aj v sérii *Vianočný darček pre deti zo Sinteu* (2014), kde deti rumunských Slovákov fotili prostredie, v ktorom žili. V oboch projektoch ide o zachytenie sveta detskými očami a následný kurátorský výber fotografií Monikou Stacho. V detskej tvorbe sa prejavuje istá mágia a spontánnosť, ktorá je tvarovaná a moderovaná samotnou umelkyňou. Zaujímavosťou je, že séria *Magické roky* bola Monikiným doktorandským projektom, ktorý však nebol vo svojej dobe pochopený a Monika s ním musela prejsť na inú vysokú školu. Projekt však bol neskôr docenený hlavne v zahraničí, keď s ním bola autorka nominovaná na prestížnu cenu *ESSL Art Award Cee 2013*.



Obr. 11. Monika Stacho, zo série “Magické roky”, 2009 – 2013.



Obr. 12. Monika Stacho, zo série “Magické roky”, 2009 – 2013.

Prvky spolupráce môžeme nájsť v rozsiahlej práci **Lucie Nimcovej**. V audiovizuálnych projektoch *Rusíni* (2006) a *Khroniky* (2014 – 2016) autorka originálnym spôsobom kombinuje fotografiu, hudbu, piesne, hovorené slovo a performence. Projekt *Rusíni* zaznamenáva dramatické osudy obyvateľov siedmych zatopených obcí na východe Slovenska. Fotografie sú doplnené o hudobnú zložku, na ktorej Lucia spolupracovala so skupinou mladých ľudí z vysídlených rodín. Podobným spôsobom pracuje aj v etnograficky ladenom projekte *Khroniky*, ktorý sa zameriava na každodenný život na západnej Ukrajine. Sama autorka nazýva tento projekt folkovou operou, ktorá vybočuje z klasickej dokumentárnej fotografie a nachádza sa niekde medzi etnografickým dokumentom a hudobným divadlom.[11] Spolupráca sa tu odohráva v podobe zapojenia rôznych zvukových nahrávok, ktorými fotografovaní ľudia dopĺňajú autorkine práce. Tieto projekty oscilujú na hrane priamej a nepriamej formy spolupráce.

Spoluprácu nachádzame aj v portrétnej fotografii u **Silvie Saparovej** v diele *Iné ženy - Nasledujúca generácia* (2011 – 2018). Silvia v tomto projekte portrétuje mladú generáciu umelkýň, ktoré sú pri fotografovaní *“ (...) vedené k tomu, aby si sadli a aby „len“ boli.”*[12] Minimalistické civilné portréty sú teda výrazom toho, ako chce byť konkrétna žena sama stvárnená. Fotografova dominantná predstava ustupuje do pozadia v prospech priamej spolupráce s fotografovanou osobou.

[11] https://khroniky.sittcomm.sk/ [cit. 2025-02-09].
[12] https://www.paradajsphotomag.com/projekt/ine-zeny-nasledujuca-generacia [cit. 2025-02-20].



Obr. 13. Silvia Saparová, zo série “Iné ženy”, 2011 – 2018.



Obr. 14. Silvia Saparová, zo série “Iné ženy”, 2011 – 2018.

Dušan Kochol skúma v sérii *Cruising for the Bruising* (2018) telo a tenkú hranicu medzi bolesťou a rozkošou. Hlavnou témou projektu je zakúšanie fyzickej bolesti, ktoré sa v Dušanových fotografiách manifestuje v podobe modrín na mužskom tele, ktoré môžu reprezentovať celú škálu významov. Spolupráca sa tu prejavuje v tom, že portrétovaní muži si sami určovali hranicu bolesti, za ktorú už nechcú ísť.

Karina Golisová v sérii *Tvár sa ako doma* (2021) využíva spoluprácu pri portrétoch ľudí, ktorí obývali budovu bratislavskej Cvernovky. Toto miesto má byť zrazu zbúrané a komunita ľudí, pre ktorých bolo domovom prichádza o priestor, ktorý ich spájal. Karina s bývalými obyvateľmi Cvernovky chodí na miesta, kde predtým stál ich domov, no teraz tam nachádzajú stavenisko. Občas si prinesú svoje osobné veci, spája ich však to, že sa snažia tváriť ako doma. Jedná sa o priame zapojenie ľudí do projektu, keď sami rozhodujú ako budú na fotke vyzerať. Výrazy ľudí sú vo výsledku rovnako dôležité ako samotná fotka. V tomto prípade môžeme hovoriť teda o priamej spolupráci.



Obr. 15. Karina Golisová, zo série “Tvár sa ako doma”, 2021.



Obr. 16. Karina Golisová, zo série “Tvár sa ako doma”, 2021.

O nepriamej spolupráci môžeme hovoriť v sérii *Porucha* (2022), v ktorej **Jana Gombiková** portrétuje ľudí s duševnými poruchami. Súčasťou série sú aj rozhovory s fotografovanými.

Olja Triaška Stefanović vo svojom projekte *Yutopislavia: intímne príbehy nezúčastnených* (2022 – 2024) skúma Juhosláviu a Hnutie nezúčastnených. Využíva širokú škálu nájdených a archívnych zdrojov a stavia ich do kontrastu so súčasnými fotografiami. Čerpá z vlastnej skúsenosti a ďalších menších rodinných príbehov, aby poukázala na širší dobový kontext. Pri práci s archívom Olja spolupracovala so svojim otcom a výsledok je teda formovaný nie len jej pohľadom, ale aj pohľadom blízkeho človeka, ktorý nahliada na vec z hľadiska inej generácie a odlišného kontextu.

2. VYBRANÍ AUTORI VYUŽÍVAJÚCI PRVKY SPOLUPRÁCE

Slovenskí umelci využívajúci vo svojom diele prvky spolupráce netvoria žiadny súvislý prúd, pod ktorý by sme ich mohli zhrnúť. Zvolil som si preto podľa vlastnej úvahy šesť autorov, ktorí reprezentujú rôzne podoby spolupráce, ktoré sa v slovenskej participatívnej fotografii opakujú. Tomáš Rafa, Daniela Krajčová a Diana Takacsová zastupujú priamu spoluprácu, zatiaľ čo Kvet Nguyen, Zuzana Pustaiová a Marek Pupák zastupujú nepriamu spoluprácu. Všetkých autorov som oslovil a spravil som s nimi rozhovory, ktoré boli pre môj ďalší výskum kľúčové.

2.1 Daniela Krajčová

Daniela Krajčová (*1983) pracuje naprieč mnohými médiami. Menujme napríklad maľbu, kresbu, animáciu, video a inštaláciu. V jej bohatej tvorbe však môžeme nájsť aj veľa projektov, v ktorých hrá dôležitú úlohu fotografia, aj keď skôr v podobe nástroju na prenesenie obsahu k širšej verejnosti.[13] Témami jej participatívnych projektov sú napríklad utečenci, materstvo, slovenské sestričky pracujúce v Rakúsku alebo ľudia, ktorí prežili koncentračné tábory. Spájajúcim motívom všetkých jej prác je hlboká sociálna angažovanosť a aktívna spoluúčasť ľudí, o ktorých Daniela vypovedá.

[13] porov. Rozhovor s Danielou Krajčovou v prílohe tejto práce.



Obr. 17. Daniela Krajčová a Oto Hudec, zo série “Projekt Karavan”, 2013.

Daniela pracuje s citlivými témami a je pre ňu preto veľmi dôležitá etika zobrazovania týchto tém. Podstatná je v tomto kontexte aj empatia autora: *“Na to všetko podľa mňa musí autor myslieť možno aj za tú osobu, ktorá si nemusí uvedomovať následky, ktoré vytvorenie diela môže mať.”*[14] Úplne sa vyhýba exotizujúcim alebo šokujúcim záberom, nevyhľadáva zaujímavé situácie, zobrazuje naopak všednosť a každodennosť. O to intenzívnejšie nás, ale pozýva do života ľudí, ktorých životy si z nášho pohľadu môžeme len ťažko predstaviť. V svojich prácach ponecháva veľkorysý priestor skupinám, s ktorými pracuje. Na prvý pohľad by sa dalo povedať, že sa v niektorých projektoch autorstvo úplne rozplýva. Ale nie je tomu tak. Vo výbere a spracovaní vstupov, ktoré Daniela nazhromaždí od spolutvorcov, sa ukazuje jej výrazná autorská myšlienka a jasný rukopis.

Projekt Karavan (2013) je spoločný participatívny projekt Daniely s Otom Hudecom. Obaja umelci cestovali po Slovensku so špeciálne uspôsobeným karavanom, ktorý im slúžil ako kočovný ateliér, v ktorom mohli organizovať rôzne kreatívne workshopy s mladými ľuďmi z rómskych komunít. Jedným z nástrojov tohto projektu bol aj fotoaparát, ktorý deti dostali do rúk a mali za úlohu dokumentovať samotné workshopy a zaujať tak k nim vlastný postoj. Pozvaní boli aj ku kresleniu, k

[14] Rozhovor s Danielou Krajčovou v prílohe tejto práce.

spoločným rozhovorom a nakoniec k vytvoreniu jednoduchého animovaného videa inšpirovaného ich vlastnými príbehmi. To bolo potom premietané v kultúrnych domoch po celom Slovensku.



Obr. 18. Daniela Krajčová a Oto Hudec, zo série “Projekt Karavan”, 2013.



Obr. 19. Daniela Krajčová a Oto Hudec, zo série “Projekt Karavan”, 2013.

Ďalším participatívnym projektom, kde sa objavila aj fotografia je *Príručka SK: Nástenné dosky* (2014), kde utečenci ako ľudia s odlišným sociokultúrnym zázemím reflektujú slovenskú históriu, kultúru a prírodu. Na workshopoch utečenci pracujú okrem fotografie aj s ilustráciou, mapami a textami, ktoré boli následne vystavené vo verejnom priestore na veľkých nástenných doskách. Zmyslom projektu je otvoriť dialóg medzi dielom a náhodnými okoloidúcimi, ktorí sa u dosiek zastavia.

Tému migrácie Daniela skúmala aj v projekte *Hraničné kamene* (2015). V projekte Zničené fotografie (2015) zasa rekonštruuje už neexistujúce fotografie Banskej Štiavnice, ktoré vznikli v priebehu druhej svetovej vojny. Záznamy o nich sa uchovali len v popisoch miestneho fotografa Dupalu. V projekte *Nájdené fotografie* (2017) zase naopak intermediálnym zásahom interpretuje život Andreja Bachnára, ktorý po sebe zanechal fotografie zachycujúce každodennosť v židovskom pracovnom tábore.



Obr. 20. Daniela Krajčová, zo série “Nájdené fotografie”, 2017.



Obr. 21. Daniela Krajčová, zo série “Nájdené fotografie”, 2017.

Pre Danielu je angažovanosť samozrejmou súčasťou diela. Zámerne si vyberá skupiny, ktoré buď nedostávajú v spoločnosti dosť priestoru alebo je debata o nich skreslená: *„Umenie je jeden zo spôsobov, ako hovoriť o nejakej téme aj z iného pohľadu a ako prizvať do debaty aj tých, ktorých by nikto inak nevypočul.“*[15] Spolupráca umožňuje Daniele tieto neznáme, často nepochopené svety vniesť v maximálnej možnej autentickosti do verejného diškurzu.

2.2 Tomáš Rafa

Tomáš Rafa (1979*) je filmár, vizuálny umelec a fotograf. Zároveň pôsobí už druhý rok ako vedúci ateliéru na VŠVU v Bratislave a jeho tvorba má teda výrazný dosah a vplyv na mladých tvorcov. Podobne ako u Daniely Krajčovej aj Tomášove práce sa odohrávajú na hranici umenia a aktivizmu a môžeme tak hovoriť o angažovanom umení: *“Pokiaľ sa bavíme o roli súčasného umelca, tá môže spočívať aj v tom, že pripraví prostredie, v ktorom spustí procesy (zmien) (..).”*[16]Je zakladateľom združenia *Art Aktivista*, ktoré má za cieľ zapájať do umeleckých projektov deti zo sociálne vylúčeného prostredia. Jedná sa o multidisciplinárne umelecké aktivity, ktoré zahŕňajú aj fotografiu. Umenie sa tu pre deti stáva prostriedkom k sebarealizácii, rozvoju kreativity a spolupráce s ďalšími umelcami.

[15] https://dennikn.sk/604675/mame-strach-ze-prideme-o-svet-ako-ho-pozname/ [cit. 2025-01-20].
[16] Rozhovor s Tomášom Rafom v prílohe tejto práce.

Asi najznámejším Tomášovým projektom zahrňujúcim spoluprácu sú *Športové múry*. Športové preto, lebo sa naoko snažia tváriť ako priestor, v ktorom sa môžu rómske deti venovať hrám. Tomáš popisuje počiatočný nápad: *„Prvotný impulz som dostal, keď sa na východnom Slovensku postavil prvý takýto múr a nazvali ho športový. Mal byť akože na športové účely, rôzne loptové hry ako volejbal a basketbal.“*[17] Tieto múry však majú v skutočnosti za úlohu rómske komunity na východe Slovenska segregovať. Oddeliť odlišný svet od toho “normálneho.” Tomáš tieto múry však spolu s detskými aktérmi a ďalšími umelcami zo skupiny *Art Aktivista* premaľoval na pestrofarebné obrazy, ktoré pripomenú abstraktný expresionizmus. Nasledovali múry vo Veľkej Ide (2012), Michalovciach (2009, 2012) a Ostrovanoch (2012). Najznámejšie sú múry v Sečovciach (2012, 2014), kam sa potom Tomáš vrátil s cieľom podobným spôsobom premeniť a zároveň revitalizovať bytový dom v osade Nová ulica.



Obr. 22. Tomáš Rafa, zo série “Športové múry”, 2010 – 2013.

[17] https://kultura.sme.sk/c/20063795/aktivista-tomas-rafa-mury-mame-v-hlavach.html [cit. 2025-01-20].

Spolupráca v kontexte Tomášových aktivít naberá ešte ďalší rozmer. Stáva sa formou vzdoru a to hneď z niekoľkých hľadísk. V prvom rade premieňa samotný zmysel segregačných múrov ako symbolu izolácie rómskych obyvateľov. Múry sú zrazu priestorom fantázie, kreativity, pestrosti, radosti z tvorby a slobody umeleckého vyjadrenia. Jeho aktivity zároveň premieňajú zmysel verejného priestoru. Múry, ktorých funkciou je vo verejnom priestore udržiavať bariéru a izolovať sa stávajú verejnou galériu. Budova v dezolátnom stave sa okrem galérie stáva aj priestorom, ktorý môže byť znovu obývateľný. Ale možno najdôležitejším výsledkom tohto projektu je verejný dialóg, ktorý Tomáš pomáha svojimi aktivitami otvárať a prevracia tým pôvodný význam múrov naruby.



Obr. 23. Tomáš Rafa, zo série “Športové múry”, 2010 – 2013.



Obr. 24. Tomáš Rafa, zo série “Športové múry”, 2010 – 2013.

Vidíme aké veľké množstvo umeleckých žánrov *Športové múry* v sebe zahŕňajú. Nájdeme v nich kresbu, workshop, video, rozhovory, najviac by sa možno dalo hovoriť o kultúrnom happeningu. Úlohou fotografie (a videa) je dokumentácia celého procesu a následná prezentácia na verejnosti. Fotografia je v celom procese nezastupiteľná, pretože tvorí most medzi Tomášovým site-specific umením a širokou verejnosťou. Pomáha jeho správu doručiť v podobe výstav k ľuďom. A jeho aktivity nezostali bez odozvy. Petra Hanáková popisuje vlnu záujmu o Rafove dielo: *„Rafove hojne medializované kolaborácie vyvolávajú diskusie – medzi Rómami i nerómami, náckami i slniečkarmi.“*[18] Fotografia je v tomto širokom celku teda predovšetkým nositeľkou informácie, záznamom, nie je cieľom samým o sebe. Slúži ako nástroj na následné otvorenie dialógu a polemiky.

[18] HORÁK, Ondřej, CHALUPOVÁ, Anežka: *Ruka na konci ramene*. 8smička, Humpolec 2021, s. 119.

2.3 Diana Takacsova

Dokumentárna fotografka Diana Takacsova (*1992) v svojej tvorbe skúma témy identity, migrácie, vzťahu človeka k prírode a konkrétnemu miestu. Pri svojich projektoch sa dôsledne opiera o dostupné výskumy, ktoré sú k jej témam známe. Zároveň často s výskumníkmi a novinármi aj priamo spolupracuje.

Diana v posledných rokoch viac experimentuje s formou svojich dokumentárnych projektov. Spolupráca nie je súčasťou celej jej tvorby, ako tomu bolo u predošlých autorov. Využíva rôzne prístupy, ktoré volí podľa toho, čo jej najlepšie umožní uchopiť konkrétnu tému. Participatívny prístup využila v stále prebiehajúcom projekte *Timndo* (2019 – súčasnosť).



Obr. 25. Diana Takacsova, zo série “Timndo”, 2019 – súčasnosť.



Obr. 26. Diana Takacsova, zo série “Timndo”, 2019 – súčasnosť.

Timndo prepája témy identity a vzťahu človeka k miestu. Sociálne ladený dokumentárny cyklus sa zameriava na Ogiekov, jednu z posledných populácií lovcov a zberačov vo východnej Afrike. Existencia Ogiekov je ohrozovaná centrálnou kenskou vládou, ktorá vidí v ich domove, lesnom komplexe Mau, zdroj surovín a priestor pre ekonomickú expanziu. Problém, ktorý sa opakuje v rôznych obdobách po celom svete. Ogiekovia však nahliadajú na les Mau z oveľa komplexnejšieho hľadiska. Les je pre nich domovom, zdrojom obživy ale aj spirituálnym miestom.



Obr. 27. Diana Takacsova, zo série “Timndo”, 2019 – súčasnosť.

Diana sa s pomocou svojich dokumentárnych fotografií snaží narušiť predstavu vnímania pôdy a prírody ako zdroja surovín a niečoho, čo je voči človeku vonkajšie. Skrze život Ogiekov akcentuje presah lesa ako miesta so svojou vlastnou materiálnou aj duchovnou hodnotou. Využíva pri tom klasickejšie ladený dokumentárny vizuálny jazyk kombinovaný so snímkami, na ktorých participovali umelci z kmeňa Ogiekov.

Spolupráca je v Dianinom súbore dôležitým prvkom, ktorý umožňuje fotografke zo západného sveta preniknúť do tak vzdialeného a cudzie prostredia akým je africký domorodý kmeň: *“V prípade tohto projektu teda ide aj o akt odnaúčania sa, ako aj následného učenia sa (...).”*[19] *Timndo* má nesporne ambíciu byť angažovaným projektom, ale spolupráca je tu aj zásadným nástrojom pre komunikáciu fotografa a fotografovaného. Poznáme veľa prípadov, keď sa fotograf zo západu vydáva do exotickej zeme a zameriava sa cielene na obrazy chudoby a životných podmienok, ktoré šokujú. Alebo naopak vyhľadáva vizuálne podmanivé snímky civilizáciou nedotknutého a neskazeného sveta. Je veľmi ťažké, aby západný fotograf priniesol z tak odlišného kontextu presvedčivé snímky. V posledných rokoch sa vynárajú otázky, či vôbec západný fotograf môže reprezentovať výrazne odlišný kontext, obzvlášť krajín tretieho sveta. Aj keď je to určite relevantná otázka, môžeme mať mnoho ďalších: napríklad, či africký fotograf z vyššej vrstvy môže relevantne uchopiť

[19] Rozhovor s Dianou Takacsovou v prílohe tejto práce.

nižšiu vrstvu; či fotograf z jedného etnika dokáže porozumieť tomu druhému. Aj vo vnútri samotných rozvojových krajín existujú extrémne rozdiely, ktoré vždy môžu spúšťať otázky o relevancii zobrazenia. Preto si myslím, že je rozhodujúci skôr prístup než pôvod fotografa. Ak fotograf s fotografovanou komunitou žije, študuje ju a je vo svojom výskume poctivý, môže byť jeho pohľad veľmi relevantný a obohatený o to, čo sa môže zdať nevýhodou, o pohľad vychádzajúci zvonku. Spolupráca je potom jedným z najlepších spôsobov ako tento svoj pohľad doplniť o pohľad zvnútra, a zároveň dopomôcť k určitej rovnováhe v distribúcii moci medzi fotografom a fotografovaným.[20]



Obr. 28. Diana Takacsova, zo série “Timndo”, 2019 – súčasnosť.

[20] porov. rozhovor s Dianou Takacsovou v prílohe tejto práce.



Obr. 29. Diana Takacsova, zo série “Timndo”, 2019 – súčasnosť.

Snímky v *Timndo* vynikajú svojou civilnosťou, ale zároveň výtvarnosťou. Diana citlivo zobrazuje miestny život bez toho, aby sa sústredila na nepochybnú exotickosť života Ogiekov. Samotná intervencia Ogiekov do výsledných fotografií je výsledkom vzájomného dialógu fotografky s ogieckou komunitou. Prvotný nápad zásahu do fotografií vychádzal od Ogiekov: *“Rozhodnutie nebolo moje, ale ich a vzhľadom na dôležitú úlohu liečivých rastlín vo vedomostných systémoch komunity padol výber na tento aspekt. Umelkyne a herbalistky Katais Nadunguenkop, Leah Nagol, Naoroi Sandiko a Hilda Nagol vyberali významné rastliny ktoré som ja následne*

fotografovala."[21] Ogiekovia potom vybrali fotografie, ktoré sa vytlačili a finálny zásah zvýrazňovania kontúr rastlín na fotografiách, bol už v réžii členov komunity. Herbálne motívy zdôrazňujú silnú prepojenosť Ogiekov s prostredím a približujú duchovný aj materiálny význam, ktorý pre nich toto prostredie má.

Aj *Timndo* má potenciál angažovaného umenia. Diana spolu s komunitou Ogiekov týmto projektom vysiela do sveta správu o odlišnom chápaní prírody, ktoré sa vymyká prevládajúcemu západnému diškurzu o prírode ako zdroji surovín, ktorý v konečnom dôsledku preberá aj vláda v Keni. Zároveň poukazuje na pokračovanie vysídľovania a marginalizácie Ogiekov (a etnických minorít obecne), ktoré započali érou kolonializmu a pokračujú novými prostriedkami až dodnes.

2.4 Kvet Nguyen

Kvet Nguyen (Hoa Nguyen Thi) (*1995) sa narodila do rodiny vietnamských migrantov. Stret vietnamskej a slovenskej kultúry, a zároveň s tým súvisiaci pocit odlišnosti utvára kontext celej jej tvorby. Zároveň o témach inakosti a odlišnosti aktívne hovorí a vstupuje tak slovom ako aj svojou tvorbou do verejnej diskusie.

Participatívnosť sa u Kvet prejavuje inak ako u predošlých tvorcov. Priamy zásah fotografovaného do fotky v jej tvorbe vôbec nenájdeme. Jej témy sú veľmi osobné, vystupuje v nich jej rodina a skrze svoju rodinu Kvet skúma nie len svoju vlastnú identitu, ale aj obecnejšie, históriu európskeho kolonializmu. Aj keď jej rodičia do procesu samotnej tvorby nezasahujú, Kvet však svoje témy dôkladne s nimi konzultuje a spoločne skúma. Hovoríme tu teda o nepriamej spolupráci, pričom hlavnou metódou spolupráce je v jej diele rozhovor.

[21] Rozhovor s Dianou Takacsovou v prílohe tejto práce.



Obr. 30. Kvet Nguyen, zo série “Tu sa môžu miešať jablká s hruškami”, 2019 – 2020.



Obr. 31. Kvet Nguyen, zo série “Tu sa môžu miešať jablká s hruškami”, 2019 – 2020.

Práce Kvet sa na prvý pohľad líšia ešte v jednom dôležitom prvku. Jej témy sú prevažne osobné, zamerané akoby na skúmanie svojej vlastnej identity a najbližšej rodiny. Nie je to ale úplne tak, pretože každá jej séria má širší presah a má ambíciu rozprávať o širších súvislostiach ako napríklad migrácia ako taká, diaspóra, kolonializmus alebo identita a kolektívna pamäť. Každá jej séria v konečnom dôsledku smeruje od konkrétnych príbehov k obecnejším spoločenským témam.

V sérii *Tu sa môžu miešať jablká s hruškami* (2019 – 2020) Kvet pracuje s rôznymi zátišiami, ktoré mixujú rozličné prvky, predovšetkým jedlo európskej a ázijskej kuchyne. V sérii sa prelína cesta rodičov z Vietnamu do Európy, a ich prežívanie odchodu do úplne odlišného kontextu, so svetom Kvet Nguyen. Kvet takto skúma stret dvoch zdanlivo nezlučiteľných svetov a zároveň svoj vlastný pôvod a identitu, ktorá je pevne prepojená so svetom jej rodičov: *„(...) existuješ na mieste s náznakom svojej minulosti, kde sa prelínaš s prítomnosťou. A splynúť znamená stať sa osobou*

v osobe, kúskom jedného sveta v inom.“[22] Prvok spolupráce sa v tomto diele prejavuje v podobe zdieľania spomienok a rozhovorov, ktoré sa netýkali len rodinnej histórie, ale aj využitia jedla a ingrediencií, s ktorými Kvet pracuje ako s metaforami. Na výbere ingrediencií do jednotlivých zátiší sa podieľali aj rodičia.



Obr. 32. Kvet Nguyen, zo série “Tu sa môžu miešať jablká s hruškami”, 2019 – 2020.

Komunikácia a rozhovor s rodičmi aj ďalšími rodinnými príslušníkmi sú základom viacerých diel autorky. Napríklad v sérii *Bývalé príbehy - nové dejiny* (2019), kde Kvet pracuje s archívnymi fotkami a zaoberá sa témou diaspóry. Dielo *Vzájomná inakosť (2021)* zasa vzniklo na základe rozhovorov s ľuďmi rôzneho pôvodu, ktorých však spája to, že žijú na Slovensku. Rozhovor jej sprístupňuje neznáme obsahy, ale zároveň myšlienkovo výrazne a cielene ovplyvňuje výsledné dielo.

[22] Rozhovor s Kvet Nguyen v prílohe tejto práce.



Obr. 33. Kvet Nguyen, zo série “Vzájomná inakosť”, 2019.



Obr. 34. Kvet Nguyen, zo série “Vzájomná inakosť”, 2019.

Dielom Kvet Nguyen sa prelína ešte jedna dôležitá téma. Prepojenie fotografie s mocou a využitie fotoaparátu ako nástroja moci. Tento aspekt najviac odhaľuje v dielach, v ktorých pracuje s archívom. V sérii *Preformulovanie možností* (2020) ukazuje akým spôsobom slúžila fotografia koloniálnej propagande vo Vietname.[23] Diškurz a identita ľudí sú v týchto archívnych fotografiách ovládané európskymi koloniálnymi mocnosťami, ktoré sa prostredníctvom fotografií stavajú do pozície záchrancov a spasiteľov prinášajúcich do nerozvinutého sveta civilizáciu, poriadok a pokrok. Kvet o fotografii píše: *“Skrz jej nejasnú povahu (prípadne premenlivú a otvorenú interpretácii) bola jednoznačne pomocníkom pri šírení koloniálnej propagandy a rýchlej distribúcii medzi populáciu (fotografické pohľadnice).”*[24] V takomto ponímaní je človek na fotografii zbavený svojej identity a je plne ovládaný a

[23] https://kvetnguyen.com/project/reframing-possibilities/ [cit. 2024-10-20].
[24] Rozhovor s Kvet Nguyen v prílohe tejto práce.

podrobený fotografovi, ktorý mu násilne vnucuje vykonštruovanú identitu. Fotografovaný sa redukuje na prostriedok k inému cieľu a takáto fotografia sa stáva protipólom umenia spolupráce.

Kvet hľadá spôsoby ako túto dynamiku zvrátiť a urobiť z fotografie nástroj dekolonializmu. Dielo *Vzájomná inakosť* je priamou antitézou použitia fotografie ako nástroja určeného k podrobeniu druhého. Fotografia sa stáva nástrojom k oslobodeniu subjektu. Odlišnosť aj rovnakosť sa tu prejavuje vo všetkých svojich formách za účasti zobrazených ľudí, s ktorými Kvet spolupracovala a viedla rozhovory.

2.5 Zuzana Pustaiová

Zuzana sa dlhodobo v svojej práci venuje témam rodiny, spoločenských rolí, noriem, rutín, stereotypov a ďalším sociálnym kódom, ktoré vymedzujú našu existenciu vo vnútri spoločnosti. Tieto témy zobrazuje často s humorom a nadhľadom pomocou inscenovanej fotografie a skúma hranice toho, kedy sú všetky tieto spoločenské pravidlá ešte pre spoločnosť prínosné, a kedy sa stávajú pre jednotlivca pascou, útlakom a patológiou. Môžeme spomenúť jej úspešnú sériu *One Day Every Day* (2020 – 2022), z ktotej vznikla aj rovnomenná kniha zaradená do užšieho výberu *Paris Photo Aperture Photobook Awards 2022*.



Obr. 35. Zuzana Pustaiová, zo série "Tváre rodiny", 2017.

Prvky spolupráce sa u Zuzany objavujú predovšetkým v dielach *Banálne príbehy* (2012), *Banálne príbehy - Výlet do hôr* (2012), *Banálne príbehy II. - Zimné hrátky* (2012 – 2015) a *Tváre rodiny* (2017). Podobne ako u Kvet Nguyen, aj u Zuzany sa spolupráca prejavuje skôr v podobe rozhovorov a času stráveného spolu a ide teda o nepriamu formu spolupráce. Fotografovaný taktiež prichádza (azda ešte intenzívnejšie ako u Kvet) s vlastnými nápadmi: *"Niekedy fotografovaný prišiel so skvelým nápadom ako vylepšiť scénu, tak sme ten nápad implementovali, avšak nikdy to nebola komplexná participácia od A do Z."*[25] Zuzana s obľubou necháva priestor pre improvizáciu, nové nápady, momenty prekvapenia, nečakané vstupy a odklony od počiatočnej idey. Všetky Zuzanine fotky v týchto sériách sú inscenované pohybujúce sa na hranici reálnych spomienok a fantázie, odzrkadľujúce vonkajšie aj

[25] Rozhovor so Zuzanou Pustaiovou v prílohe tejto práce.

vnútorné prežívanie autorky. Inscenáciu jednotlivých scén vždy dopĺňa prítomnosť asistenta, ktorý je často ten, kto stláča spúšť. V tomto smere sa Zuzana zamýšľa nad tým, či môžeme spolutvorcom nazývať aj asistenta.[26] Nakoniec však odpovedá na otázku záporne s podobným argumentom ako Daniela Krajčová. Autorom je ten, kto udáva smer a kontroluje scénu. Napriek nespochybniteľnému významu asistenta, autorom je podľa nej samotný fotograf.



Obr. 36. Zuzana Pustaiová, zo série “Banálne príbehy II. - Zimné hrátky”, 2012 – 2015.

[26] Rozhovor so Zuzanou Pustaiovou v prílohe tejto práce.



Obr. 37. Zuzana Pustaiová, zo série “Banálne príbehy II. - Zimné hrátky”, 2012 – 2015.

Vo vyššie zmienených sériách sa objavujú témy ako napríklad túžba cestovať, uniknúť z mesta a zažívať dobrodružstvo, ktorá môže narážať na finančné limity starších ľudí (*Banálne príbehy - Výlet do hôr*). V pokračovaní *Banálne príbehy II. - Zimné hrátky* Zuzana rekonštruuje spomienky na detstvo a zimné hry so svojimi starými rodičmi. Hra sa v tomto ponímaní ukazuje ako niečo, čo sprevádza človeka po celý život, nie len v detstve. Ďalšou vrstvou série je spoločnosťou tabuizované zobrazenie obnaženého starnúceho tela. Starí rodičia tu vystupujú len v spodnej bielizni a opäť tu nachádzame paralelu s detstvom, v ktorom je spoločensky prípustné byť vyzlečený. *Banálne príbehy* ukazujú, že spoločenské normy a pravidlá často vytvárajú diškurz pravdy, ktorý však vôbec nemusí zodpovedať tomu, čo skutočne chceme a čo je pre nás prirodzené. V *Tvárach rodiny* potom do svojich inscenovaných fotografií Zuzana zapája celú svoju rodinu a odhaľuje vzťahy, ktoré so svojimi príbuznými má, rozličné vrstvy a uhly pohľadu, ktorými sa na jednotlivé vzťahy dá pozerať. Odhaľuje tiež fragmentárnosť spomienok a premenlivosť v čase, ktorým vzťahy vo vnútri rodiny zákonite podliehajú.

Podobne ako Kvet Nguyen, aj Zuzana Pustaiová skúma na individuálnych príkladoch zo svojej rodiny obecnejšie spoločenské súvislosti. Spletitá hra rodinných vzťahov a pravidiel je odrazom širšieho spoločenského usporiadania.

2.6 Marek Pupák

Marek Pupák (*1987) je fotograf z Považskej Bystrice, ktorý je známy svojimi subjektívne ladenými dokumentárnymi sériami, ktoré reflektujú a komentujú dianie na Slovensku. Marek sa zameriava na témy, ktoré ho na Slovensku znepokojujú, ako napríklad vzrastajúci nacionalizmus, korupcia a určitá uzavretosť slovenskej spoločnosti voči cudzím vplyvom. Tieto dlhodobé témy sa opakovane objavujú v sériách *Na Slovensku po slovensky* (2016), *Ostrov slobody* (2017) alebo *Bude dobre* (2020), kde na nich Marek naráža sugestívnymi, často veľmi bizarnými čiernobielymi scénami.

V tejto práci sa ale zameriam hlavne na jeho asi najpopulárnejšiu sériu nazvanú *Blue Grandma* vznikajúcu ako časozberný dokument už od roku 2007. Marek v ňom bez štylizácie a inscenácie zaznamenáva vzťah so svojou babkou. Ide o ďalšiu formu nepriamej spolupráce. Hlavný rozdiel oproti dielam Kvet Nguyen a Zuzany Pustaiovej je v tom, že Marek pracuje s momentkou a odmieta svoje fotografie inscenovať. Jedná sa o spontánne, vypozorované momenty, v ktorých sa Marek snaží čo najvierohodnejšie zobraziť podstatu jeho vzťahu s babkou. Spolupráca tu vyplýva z úzkeho vzťahu autora k fotografovanému a prejavuje sa tiež špecificky v podobe participácie Marekovej babky na výbere výsledných fotografií.[27]

[27] Rozhovor s Marekom Pupákom v prílohe tejto práce.



Obr. 38. Marek Pupák, zo série “Blue Grandma”, 2007 – súčasnosť.



Obr. 39. Marek Pupák, zo série “Blue Grandma”, 2007 – súčasnosť.

Optimistický a povzbudivý duch súboru *Blue Grandma* je v priamom kontraste s Marekovými temnejšie ladenými projektami vypovedajúcimi o slovenskej realite. Súbor je plný motivujúcej radosti a láskyplnosti. Marek ukazuje, že aj v pokročilom veku si človek môže užívať život a udržať nadhľad.[28] V súbore výrazne rezonuje aj to, ako veľmi k tomu môžu prispieť príbuzní svojim záujmom a starostlivosťou o starších členov rodiny. Pôvodne komornú sériu momentiek s babkou Marek vypustil do verejného priestoru v podobe instagramového účtu, ktorý má v tejto chvíli takmer 38 000 sledovateľov a z úzkych umeleckých kruhov tak táto séria vystúpila na svetlo širokej verejnosti.

[28] https://www.dokumentmagazin.sk/clanok/otec-mi-hovorieval-aby-som-sa-na-svet-vzdy-poriadne-pozeral [cit. 2025-12-23].

Marek svoju predstavu spolupráce popisuje ako citlivé pozorovanie každodenného správania fotografovanej osoby: *"Spoluprácou by som to nazval práve preto, že aj keď to ten fotený nevníma, no tým, že ten úkon kvôli ktorému ho fotograf fotí, robí presne tak, ako ho má zaužívaný, tak môže dôjsť k tomu, že obrázok napokon vyzerá presne tak, ako si ho fotograf vo svojej mysli predstavoval."*[29] Marekove slová potvrdzujú, že vo všetkých projektoch, ktoré vznikajú v úzkom kontakte s rodinnými príslušníkmi môžeme nájsť prvky nepriamej spolupráce. Aj pri klasickej momentke sledujeme návyky fotografovanej osoby, komunikujeme s ňou, snažíme sa zaznamenať opakované situácie, ktoré najviac vystihujú osobnosť fotografovaného. Samotná spolupráca sa ale v Marekovom prípade prejavuje možno najviac v podobe spoločného výberu výsledných fotiek, s ktorými mu babka pomáha a ovplyvňuje tým výslednú podobu súboru.

[29] Rozhovor s Marekom Pupákom v prílohe tejto práce.

3 ČO DEFINUJE SLOVENSKÉ UMENIE SPOLUPRÁCE?

3.1 Hľadanie rovnováhy medzi etickým a estetickým

Obe kategórie sa ukazujú byť v umení spolupráce zásadné, azda ešte zásadnejšie než pri iných fotografických žánroch. Participatívny umelec totiž musí udržiavať akúsi rovnováhu medzi tým ako veľmi ponechať voľnosť ľuďom, ktorí sa na tvorbe spolupodieľajú a tým, ako veľmi tento proces moderovať. Obzvlášť v prípade výrazne sociálne angažovaných až aktivistických projektov Tomáša Rafu a Daniely Krajčovej nastupuje otázka ako s výstupom narábať. Obaja autori pracujú s veľkým množstvom ľudí a ich práce tiež zahŕňajú veľké množstvo spôsobov vyjadrenia, veľké množstvo ohľadov. Stále sa však jedná o umenie, ktoré by malo byť nejakým spôsobom vystaviteľné v galérii, prezentovateľné širokej verejnosti. Estetické môže byť do nejakej miery potlačené, ale nemalo by upadať do pozadia alebo na estetiku dokonca rezignovať.

Práce Tomáša Rafu vznikajú priamo v rómskych komunitách, o ktorých aj vypovedajú. Fotografia (a video) mu potom slúžia na to, aby myšlienku svojich projektov doručil verejnosti. Daniela svoje participatívne výstupy, ktoré sa odohrávajú často v podobe workshopov, svojim spôsobom zbiera, kurátoruje a skladá do formy, ktorá nesie určitú myšlienku. Tak Daniela, ako aj Tomáš úspešne potláčajú pokušenie zobrazovať exotiku, senzáciu a vizuálne príťažlivé motívy. Vždy si na prvom mieste kladú otázku prínosnosti a etickosti zobrazenia. Svojou civilnosťou a citlivosťou vyniká aj séria *Timndo* od Diany Takacsovej. Diane sa darí veľmi dobre skĺbiť silnú výtvarnosť s výrazným vstupom spolutvoriacich Ogiekov. Zásadná je pri všetkých týchto projektoch tiež potreba domýšľať aké bude mať dôsledky verejné vystavenie diela.

Spolupráca s rodinnými príslušníkmi (projekty Kvet Nguyen, Zuzany Pustaiovej a Mareka Pupáka) so sebou nesú podobné alebo rovnaké etické výzvy. Výhodou ich projektov je však to, že fotografovaní priamo nezasahujú do procesu tvorby a autori tak majú oveľa väčšiu kontrolu nad výslednou estetickou stránkou diela.

3.2 Strácanie sa autora

Hlavným znakom umenia spolupráce vo fotografii je odlišná rola autora. Fotograf potláča svoju dominantnú víziu a necháva v diele priestor druhému – jednotlivcovi, príbuzným alebo celej sociálnej skupine. Fotografova predstava je teda neustále konfrontovaná s predstavou fotografovaného, ktorý tu nadobúda možnosť vypovedať sám za seba. Autor tak musí hľadať zložitú rovnováhu medzi tým ako veľmi druhého do diela vpustí, ako veľkú kontrolu nad konceptom chce držať a ako veľmi sa s fotografovaným zblížiť alebo naopak udržať odstup.

V prípade Tomáša Rafu, Daniely Krajčovej a Diany Takacsovej fotograf okrem úlohy umelca preberá aj určité pedagogické funkcie alebo dokonca funkcie sociálneho pracovníka, ktoré mu umožňujú moderovať proces tvorby. Stáva sa svojim spôsobom režisérom a dramaturgom vymýšľajúcim tvorivé aktivity, do ktorých fotografovaného zapája a dáva mu tak v diele slovo. Zároveň je kurátorom, ktorý výsledky prepája do určitého logického, esteticky hodnotného a odprezentovateľného výsledku. Človek, ktorého nechávame do diela zasahovať sa tak stáva nie len partnerom, ale aj spolutvorcom. Nazývať spolutvorcov vyložene spoluautormi je diskutabilné. Ako poukazuje Daniela Krajčová, spolutvoriaci nemá tak veľkú zodpovednosť za vznikajúci projekt a nemá nad ním tak veľkú kontrolu.[30] Spolutvoriaci však kladie fotografovi do cesty prekážky, donucuje ho vnímať svoju odlišnú predstavu, upozadiť vlastné ego a neustále prehodnocovať vlastnú víziu. V neposlednom rade sa týmto narúša hierarchia vzťahu fotograf – fotografovaný a ako výsledok sa nám dostáva komplexné dielo, v ktorom hrá zásadnú úlohu vzájomné pôsobenie.

3.3 Radikálna otvorenosť inakosti

Spolupráca je v svojej podstate aktom radikálnej otvorenosti voči odlišnosti a inakosti druhého. Kvet Nguyen, Zuzana Pustaiová a Marek Pupák spolupracujú s rodinnými príslušníkmi, ktorých dobre poznajú. Aj naši najbližší sú však odlišní, často nám dokonca zostávajú skrytí, pretože ich máme tendenciu nahliadať z určitého už zaužívaného kontextu. Naši autori sa však tomu vyhýbajú tým, že svoj pohľad

[30] porov. Rozhovor s Danielou Krajčovou v prílohe tejto práce.

rozširujú rôznymi nepriamymi spôsobmi spolupráce so svojimi príbuznými. Načúvajú im, trávia s nimi čas, nechávajú sa ovplyvňovať a vpúšťajú ich tak do svojho diela.

Takacsova, Krajčová a Rafa oproti tomu volia trochu iný prístup. Do tvorby priamo zapájajú celé marginalizované alebo "neviditeľné" komunity a vnášajú tak do diela ich odlišnosť a inakosť priamym spôsobom. Dôležitým prínosom ich participatívnych diel je preto vytrhnutie často stereotypizovaných komunít zo zaužívaného zobrazenia a otvorenie úplne nových horizontov, nad ktorými majú do istej miery kontrolu samotní aktéri.

Podľa Michaela Foucaulta je človek v spoločnosti formovaný vládnucimi diškurzami moci. Každá spoločnosť má svoju koncepciu pravdy, ktorá vytyčuje hranice, zakladá hierarchie, niektoré skupiny privileguje a iné zasa vylučuje. Cieľom každej vládnucej racionality je vytvorenie poslušného, predvídateľného a konformného subjektu.[31] V každej spoločnosti však zároveň nachádzame ohniská vzdoru, ktoré vládnucim diškurzom odporujú a oponujú. Sú reprezentované radikálnou inakosťou, teda niečím čo vybočuje z nastoleného diškurzu. Takéto skupiny ľudí sa objavujú naprieč celým Foucaultovým dielom a z histórie sa vynárajú len preto, že sa niekedy v minulosti konfrontovali s mocou, ktorá ich postavila mimo *seriózny diškurz* a označila za bláznov, zločincov alebo deviantov.[32] Diškurz toho čo je spoločensky akceptované a čo nie je sa v čase mení. Znakom demokratickej spoločnosti je to, že dáva slovo aj týmto skupinám a nie sú tak úplne prehlušené dominantným diškurzom. A práve v tomto vidím podstatnú úlohu participatívnej fotografie, predovšetkým projektov Rafu, Krajčovej a Takacsovej. Pozývajú nás do sveta komunít, ktoré sú často neviditeľné alebo len povrchne reprezentované ako napríklad Rómovia, migranti, slovenské zdravotné sestry pracujúce v Rakúsku, ale aj polozabudnuté africké kmene, ktoré sa nám môžu zdať vzdialené, ale v súčasnom globálne prepojenom svete aj ich kus lesa naberá na obrovskom význame. Priamym zapojením týchto skupín do diela získavame niečo viac než len pohľad samotného autora ako by to bolo pri klasickej sociálne ladenej dokumentárnej fotografii. Získavame vzácny prístup do myslenia týchto ľudí, ktorý môžeme konfrontovať s našimi vlastnými predstavami. A aj my sa vďaka týmto umelcom môžeme otvoriť radikálnej inakosti druhého človeka.

[31] FOUCAULT, M. 1999. Vůle k vědení. Dějiny sexuality I. Praha : Herrman & synové, 1999, s. 100.
[32] Porov. FOUCAULT, M. Myšlení vnějšku. Herrmann & synové : Praha, 2003, s. 131.

Projekty Nguyen, Pustaiovej a Pupáka zasa ukazujú akým spôsobom sa inakosť zrkadlí u našich najbližších a svojimi rodinne zameranými témami vypovedajú o obecnejších spoločenských skupinách ako sú napríklad starí ľudia alebo migranti.

3.4 Je sociálne orientovaná fotografia svojou podstatou participatívna?

Na konci tejto práce vyvstáva ešte jedna otázka. Ja každá sociálne orientovaná fotografia výtvorom spolupráce? Možno otázka nestojí tak, či je spolupráca súčasťou fotografie, ale skôr v akej miere. Zdá sa, že skutočne v každom sociálne zameranom fotografickom diele môžeme hovoriť o tom, že fotografovaný nejakým spôsobom premieta do fotografa niečo, čo sa potom nevyhnutne odrazí aj v samotnej fotografii. Ak by sme chceli ísť ešte ďalej, môžeme pripomenúť vplyvné dielo od Arielly Azoulay, ktorá tvrdí, že tak kamera, ako aj fotografia samotná má dialogickú povahu: *„(…) hovorím, že fotografia je aktom mnohých a fotografovanie je stopou v priestore medziľudských vzťahov.“*[33] Fotografia podľa nej cirkuluje verejným priestorom a jej zmysel vytvára v rovnakej miere fotograf, fotografovaný, editor aj divák. Fotografia je svojim spôsobom „občianska zmluva“ medzi rôznymi aktérmi a pohybuje sa v otvorenom priestore medziľudských vzťahov. Autorstvo sa rozplýva v premenách zmyslu, ktoré fotografia nadobúda v odlišných kontextoch. V tejto perspektíve je fotografia inherentne výtvorom spolupráce.

3.5 Limity spolupráce vo fotografii

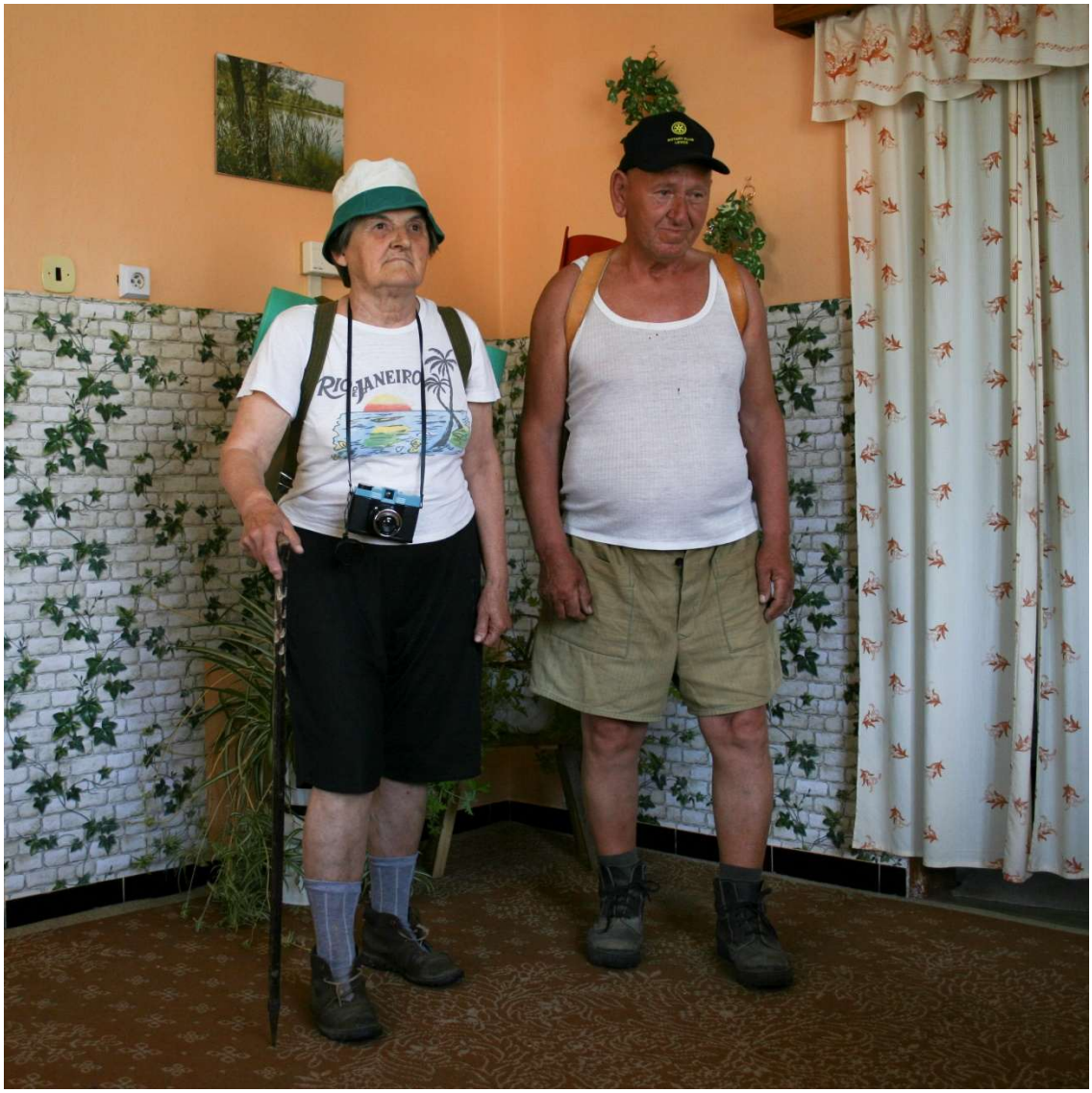
V prvom rade treba povedať, že ani spolupráca nezaručuje nič také ako “objektívne” uchopenie a zobrazenie fotografovaného. Spolu s Tomášom Rafom môžeme povedať, že *“(...) audiovizuálny materiál autora by mal byť kontextuálne “súzvučný” so situáciou, v ktorej sa vtedy on alebo subjekt pred fotoaparátom/kamerou nachádzal.”*[34] Spolupráca sama o sebe však neprináša nejaký zázračný recept ako uchopiť niečo objektívne. Zostáva len prostriedkom, prostredníctvom ktorého sme sa schopní priblížiť k fotografovanému alebo k téme, ktorá však napriek akejkoľvek snahe zostane z podstaty limitovaného ľudského poznania vždy do nejakej miery uzatvorená.

[33] AZOULAY, Ariella: *The Civil Contract of Photography*. Zone Books, Cambridge 2008, s. 251.
[34] Rozhovor s Tomášom Rafom v prílohe tejto práce.

ZÁVER

Spolupráca sa ukazuje ako veľmi užitočný a obohacujúci prvok, ktorý nám môže sprístupniť hlbšie vrstvy témy, na ktorú je naša fotografia zameraná. Participatívne umenie totiž pozýva a zapája do procesu tvorby priamo tých, o ktorých chce dielo vypovedať. Zámerom je pokus narušiť dominujúcu pozíciu vlastnej výpovede a nechať do nej vstúpiť samotný subjekt, ktorého sa výpoveď týka. Potenciál spolupráce využíva aj rada slovenských fotografov a vizuálnych umelcov, ktorí si spoluprácou vypomáhajú pri svojich projektoch a robia tak veľmi rozmanitým a odlišným spôsobom.

Preto som pre zjednodušenie rozlíšil umenie spolupráce na priamu a nepriamu spoluprácu. Pri priamej spolupráci fotografovaný zasahuje priamo do diela a ovplyvňuje aktívne vizuálnu podobu samotného výstupu. Tento prístup je reprezentovaný angažovanými projektami Daniely Krajčovej, Tomáša Rafu a Diany Takacsovej. Výzvou súborov robených priamou formou spolupráce býva zachovanie rovnováhy medzi etickým (otázka toho, akým spôsobom fotografovaného zobraziť) a estetickým (rovnováha medzi vstupom fotografovaného do diela a zachovaním kontroly nad výslednou podobou diela). Pri nepriamej spolupráci fotografovaný ovplyvňuje dielo napríklad prostredníctvom rozhovorov, spoločne tráveným časom, pomocou pri výbere rekvizít alebo pomocou pri zostavovaní výslednej fotografickej série. U Kvet Nguyen, Zuzany Pustaiovej aj Mareka Pupáka sa jedná o individuálne rodinné témy, ktoré však majú tendenciu vypovedať o širších spoločenských súvislostiach.



Obr. 40. Zuzana Pustaiová, zo série “Banálne príbehy - Výlet do hôr ”, 2012.

Okrem priameho a nepriameho delenia umenia spolupráce by sme mohli rozlíšiť ešte množstvo ďalších drobnejších delení, ktoré reprezentuje vybraných šesť autorov. Podrobne sa tým zaoberám osobitne u každého z autorov. Napríklad Tomáš Rafa a Daniela Krajčová sa hlásia k prepojeniu umenia spolupráce a aktivizmu. Kladú dôraz na spoločenský dosah a potrebu ovplyvňovať svojim umením spoločenský diškurz. V dielach Mareka Pupáka a Diany Takacsovej hrá dôležitú úlohu neinscenovaná fotografia zachytávajúca reálne situácie. V projektoch Kvet Nguyen a Zuzany Pustaiovej zasa naopak dominuje inscenácia a pomerne jasná počiatočná predstava o tom ako by malo dielo vyzerať. Každý z týchto autorov môže byť príkladom trochu odlišného smerovania a využitia spolupráce.

Po podrobnom rozbore diel vybraných autorov sa v záverečnej kapitole zaoberám otázkami, ktoré z umenia spolupráce v slovenskom kontexte vyplývajú. Táto kapitola je zároveň akýmsi pokusom o uchopenie toho, čo slovenské umenie spolupráce definuje, aký je jeho potenciál a limity. Jednoznačnou spoločnou témou všetkých autorov je silný dôraz na empatiu. Už spolupráca sama o sebe je výrazom určitej empatie, pretože ponúka fotografovanému slovo a slobodu vyjadrenia. Spolupráca však samozrejme má svoje limity, nie je všemocná a nemá objektívnu výpovednú hodnotu. Ukazuje len viacero perspektív jednej problematiky. Všetci autori si to dobre uvedomujú a majú potrebu vypovedať o fotografovaných maximálne citlivo, zdôrazňujú potrebu dohliadať dôsledky zverejnenia svojich diel, obzvlášť ak ide o marginalizované skupiny. Inakosť, prehliadané témy a potreba ukázať ich v novom svetle sú zároveň najčastejším obsahom diel (etnické minority, utečenci a seniori). Otázkou, ktorá rezonuje participatívnou fotografiou je samozrejme aj otázka autorstva. Autori, ktorým som túto otázku položil sa zhodujú na tom, že spolutvorca a spolupracovník nie je spoluautor. Autorstvo sa totiž vyznačuje väčšou mierou kontroly nad dielom, a tiež zodpovednosti za dielo.

Zámerom tejto práce nie je hájiť tézu, že participatívna fotografia je nejakým spôsobom nadradená nad ostatnými spôsobmi práce s fotografiou. Je len jedným z mnohých prístupov, ktorý nám môže dopomôcť prehĺbiť uchopenie diela a rozšíriť kontext o výpoveď fotografovaného. Participatívna fotografia je aj v súčasnosti mimoriadne životaschopná a má veľký potenciál obohacovať nie len fotografické diela, ale aj spoločenskú diskusiu ako takú o nové perspektívy, ktoré idú priamo zvnútra komunít, o ktorých dielo vypovedá.

PRÍLOHY

Rozhovor 1: Daniela Krajčová

1. Ako vnímate hlavný význam/benefit participácie obecne v umení? Je to predovšetkým nástroj, ktorým je možné aktivizovať spoločnosť, posunúť spoločenskú debatu alebo upozorniť na problém?

Áno, myslím si, že je to hlavne nástroj, s pomocou ktorého môžeme poukázať na problém, presne ako píšete. Alebo tým, že zapojíme určitú skupinu, dáme slovo ľuďom, ktorí by možno inak slovo nedostali, nepozerali by sme sa na vec z ich pohľadu, alebo možno by sme sa pozerali skreslene. Takže je to vlastne spôsob ako inak nahliadať na daný problém. A zároveň naň upozorniť.

2. Čo pre Vás znamená fotografia v kontexte Vašej tvorby?

Tým, že som často používala pri animácii techniku stop motion, fotografia pre mňa znamená hlavne zachytenie kresby v priestore, kde sa práve nachádzam, a zároveň jednotlivé fázy kresby. Či už sa kresba, maľba alebo iný výtvarný prostriedok odohrávali v ateliéry alebo niekde inde, fotografia vždy zachytávala priestor, v ktorom som sa práve nachádzala. V projekte *Karavan* fotka zachytáva kresby na tabuliach, na ktorých sme kreslili spolu s deťmi; v inom projekte som zasa kreslila kriedou na tabuľu, ktorú som nosila v Banskej Štiavnici pred rôzne budovy a tam som túto kresbu zachytila aj s okolitým prostredím a životom obyvateľov, ktorí prechádzali okolo. Takže fotografia je pre mňa hlavne nástrojom, ktorým kresbu zachycujem, aby som ju mohla neskôr spracovať. Buď v podobe animácie, ale môže zostať aj v podobe samostatnej fotografie.

3. Ako vidíte rolu autorstva pri svojich participatívnych projektoch? Môžeme nazývať ľudí, ktorí sa zapájajú do Vašich projektov umelcami a spoluautormi?

Asi záleží od konkrétneho projektu. Napríklad v projekte *Karavan* bol spoluautorom Oto Hudec. A deti, s ktorými sme spolupracovali vnímam ako spolupracovníkov, ale s tým rozdielom, že majú možno predsa len menšiu zodpovednosť za vznikajúci projekt. Nevedia ho až tak kontrolovať. Takže aj keď oni sú tými, ktorí majú slobodu vytvoriť dielo podľa seba, my sme tí, ktorí im zadávajú úlohu.

4. Teraz jedna otázka konkrétne k fotografii. V posledných rokoch býva vo fotografii obecne problematizovaná rola autora. Vo viacerých slávnych dokumentárnych snímkoch bolo poukazované na to, že fotografia nereprezentuje fotografovaného, ale skôr ideu fotografa. Napríklad fotografia *Migrant Mother*, pri ktorej si Dorothea Lange nevypýtala súhlas od zobrazenej Florence Owens Thompson a tá neskôr poznamenala: *„Som unavená z toho, že som zobrazovaná ako symbol biedy (...)"*. Z tejto situácie vyplývajú viaceré etické dilemy, ktoré vychádzajú z nerovnomerného postavenia fotografa a fotografovaného. Myslíte si, že spolupráca môže pomôcť prekonať nerovnomernú distribúciu moci medzi fotografom a fotografovaným?

Je to otázka toho, či nie je náhodou participujúci človek nejako morálne zneužitý autorom, umelcom, ktorý sa vďaka nemu môže stať slávnym alebo môže tvoriť to svoje umenie. A on je vlastne v roli nejakého zobrazovaného objektu. Je na tom niečo pravdy a je treba vždy myslieť na to, aby zobrazený človek cítil, že vstup do projektu má pre neho zmysel a niečo mu to prináša. Keď sme robili projekt *Karavan*, tak sme sa deti snažili vzdelávať, ukazovali sme im základy animácie, kreslili sme s nimi, vytvárali sme pre nich program. Nechávali sme im čo najväčšiu slobodu, aby sme nezasahovali do ich výpovedí a do ich výtvarného prejavu. Ale aj tak vždy hrozí zneužitie. Ukazujeme ich prostredie, ich samotných a toto je treba vždy citlivo zvažovať.

5. Vidíte nejaké limity alebo problematické časti využitia princípu spolupráce v umení?

Na túto otázku som v podstate odpovedala v štvrtej otázke. Je to hlavne riziko zneužitia nejakých citlivých obsahov bez súhlasu danej osoby. Nemusí ísť ani o ten súhlas samotný, daná osoba si ani nemusí uvedomovať, že fotografia jej samej a prostredia, v ktorom žije alebo toho, čo vytvorí, sa objaví v galérii alebo v nejakom virtuálnom priestore. Nemusí si byť vedomá dôsledkov. Na to všetko podľa mňa musí autor myslieť možno aj za tú osobu, ktorá si nemusí uvedomovať následky , ktoré vytvorenie diela môže mať. V tomto treba byť veľmi korektný a empatický.

6. Ako významné je podľa Vás participatívne umenie na Slovensku v porovnaní so zvyškom sveta?

Neviem úplne odhadnúť, ako veľmi je významné slovenské participatívne umenie oproti ostatným druhom umenia. To slovo „participatívne umenie", vzniklo možno už skôr inde vo svete. Tu ho vzniká menej, ale je dôležité, že vôbec vzniká. Jeho význam je v tom, že môže

poukázať na špecificky naše prostredie a na naše vlastné problémy, ktoré možno nikde inde vo svete nie sú. A v tom je jeho najväčšia sila.

Rozhovor 2: Tomáš Rafa

1. Ako vnímate hlavný význam participácie obecne v umení? Je to predovšetkým nástroj, ktorým je možné aktivizovať spoločnosť, posunúť spoločenskú debatu alebo upozorniť na problém?

Riešenia založené na spolupráci viacerých osôb v interdisciplinárnom a umeleckom priestore tento potenciál majú. Za prospešné a synergické riešenia dnes považujem možnosti založené na prepojení v rámci rôznorodých komunít a disciplín, čo je protiváhou deštruktívneho individuálnemu pragmatizmu. Pokiaľ sa bavíme o roli súčasného umelca, tá môže spočívať aj v tom, že pripraví prostredie, v ktorom spustí procesy (zmien), založených na interdisciplinárnych interakciách účastníkov s cieľom riešenia lokálnych/globálnych problémov.

2. Ako vidíte rolu autorstva pri svojich participatívnych projektoch? Napríklad pri diele *Športové múry*. Vnímate Rómov, ktorí na diele participovali ako spoluautorov?

Umelecko-aktivistický projekt *Športové múry* (2010 – 2013) bola koncepcia, s ktorou som spolu s dobrovoľníkmi prišiel do sociálne vylúčených lokalít dotknutých segregáciou. Koncepcia dala miestnym obyvateľom možnosť podieľať sa na projekte a vyvolať svojou aktivitou otázku zmeny inštitucionálneho rasizmu. V realizačnej fáze sa na obyvateľov môžeme pozerať aj ako na spoluautorov.

3. V akom smere *Športové múry* Rómovia svojim vstupom ovplyvnili? Čo do diela vniesli?

Rómovia vstupom do spolupráce na projekte *Športové múry* vyjadrili potrebu zmeny v mieste poznačenom segregáciou. Výsledkom je samotný proces ako odhodlanie a zámer niečo so segregačnou architektúrou vo verejnom priestore urobiť.

4. V posledných rokoch býva vo fotografii obecne problematizovaná rola autora. Vo viacerých slávnych dokumentárnych snímkach bolo poukazované na to, že fotografia nereprezentuje fotografovaného, ale skôr ideu fotografa. Napríklad fotografia *Migrant Mother*, pri ktorej si Dorothea Lange nevypýtala súhlas od zobrazenej Florence Owens Thompson a tá neskôr poznamenala: *„Som unavená z toho, že som zobrazovaná ako symbol biedy (...)”*. Z tejto situácie vyplývajú viaceré etické dilemy, ktoré vychádzajú z

nerovnomerného postavenie fotografa a subjektu fotografie. Myslíte si, že spolupráca môže pomôcť prekonať nerovnomernú distribúciu moci medzi fotografom a fotografovaným?

Kontextuálny zámer je veľmi dôležitý. Pokiaľ fotograf vygeneruje dáta a tie postúpi (zdieľa) ďalej osobe, ktorá ich použije v inom kontexte ako vznikli, je nespokojnosť na mieste. Opakom je audiovizuálny materiál autora kontextuálne „súzvučný“ so situáciou, v ktorej sa vtedy on alebo subjekt pred fotoaparátom/kamerou nachádzal. Otázka úrovne objektívnosti je ale vždy prítomná.

5. Vidíte nejaké limity alebo problematické časti využitia princípu spolupráce v umení?

Limity sú väčšie v umeleckých projektoch, ktoré sú určené pre galerijný priestor. Hranice možností sa posúvajú ďalej ak sa projekty tvoria v mimo galerijnom interdisciplinárnom prostredí, v ktorom sa okrem autorov/autoriek z oblasti umenia zúčastňujú aj autori/autorky z iných oblastí.

6. Ako vnímate participatívne umenie na Slovensku? Máme tu autorov, ktorí by ho okrem Vás výraznejšie zastupovali? Môj zoznam (predovšetkým v oblasti fotografie) je zatiaľ dosť krátky a dalo by sa skôr hovoriť o stopách participácie než cielenej angažovanej participácii ako je tomu pri Vašich umeleckých aktivitách.

V mojej tvorbe (i pedagogickej činnosti) sa zameriavam na mimogalerijný priestor (verejný priestor), kde má umelecká a neumelecká spolupráca väčšie možnosti. Z ďalších autorov spomeniem Denisa Kozerawského, Kateřinu Šedú, Oto Hudeca, Danielu Krajčovú, ale defaultne pracujú v inom médiu než fotografia.

Rozhovor 3: Diana Takacsova

1. Pri práci na dokumentárnej sérii *Timndo* si využila princíp spolupráce. Chcela si týmto spôsobom nechať vstúpiť do procesu tvorby aj samotný subjekt (Ogiekov), aby sa rozšírila výpovedná hodnota Tvojho súboru? Alebo bol Tvoj zámer iný?

Vo svojej tvorbe okrem iného reflektujem aj nad mocenskými vzťahmi, ktoré sú súčasťou fotografie, a tiež nad systémami nerovností, ktoré ovplyvňujú naše priame okolie a svet okolo nás. V tomto projekte bolo cieľom reflektovať tieto aspekty reality, ako aj fakt, že keďže prichádzam do tohto kontextu ako niekto, kto nie je súčasťou komunity, moja úroveň vedomostí sa rozhodne nevyrovná tej ich. Ogiekovia, ako aj ďalšie domorodé komunity majú vlastné vedomostné systémy a živobytia, ktoré sú úzko prepojené s ich životným priestorom a založené na celkom iných hodnotách a prístupe k prírode než sú tie, ktoré momentálne považujeme za dominantné – a ktoré sa vyvinuli v konkrétnej priestorovosti, ale získali dominantné postavenie v artikulácii prírodovedných diškurzov. Živobytie Ogiekov závisí od ekológie a je úplne prepojené s lesom, pretože komunita čerpá zo svojich miestnych vedomostí a hodnotových systémov, ktoré sa predávajú z generácie na generáciu. V prípade tohto projektu teda ide aj o akt odnaúčania sa, ako aj následného učenia sa: táto spolupráca a odôvodnenie tohto prístupu má preto viacero vrstiev. Východiskom pri celom projekte mi bolo aj dielo Arielly Aïshi Azoulay *The Civil Contract of Photography*, kde autorka zdôrazňuje zaužívanú akceptáciu a legálnosť zriadenia toho, že fotograf/ka vlastní fotografie, ktoré vyhotovuje. Autorka spochybňuje pojem „právo“ v tomto kontexte – a tiež predpoklad, že fotografovaná osoba nemá právo na zhotovený snímok, ako aj na premenu fotografie na súkromný majetok.

2. Čo podľa Teba Ogiekovia do Tvojho súboru svojim zásahom vniesli?

Podľa môjho názoru svojim prístupom vyzdvihli ich vnímanie prepojenia s ich životným priestorom – lesom Mau, ktoré sa líši od súčasného delenia medzi človekom a prírodou. Tento v súčasnosti dominantný prístup tiež prehliada množstvo hodnôt (či už kultúrnych alebo epistemických) prírody, ktoré sú dôležité pre komunitu. Spoluprácou na projekte tento aspekt Ogiekovia vyzdvihli a zároveň dali do kontrastu ich živobytie s protichodnými zásahmi a aj celkovým vývojom západných kontextov, z ktorých v súčasnosti používané konzervačné postupy vychádzajú. Zároveň svojim zásahom reflektovali aj dlhodobý boj komunity proti vysídľovaniu a marginalizácii, ktoré začali počas obdobia kolonializmu a pokračujú aj v

súčasnosti. Ide tak o jeden z nástrojov zmeny, aj popri výhre v súdnom spore z roku 2017, z ktorého projekt vychádza.

3. Prečo si sa rozhodla práve pre techniku zvýrazňovania kontúr fotografií korálkami? Je to nejakým spôsobom zakotvené v kultúre Ogiekov?

Rozhodnutie nebolo moje, ale ich a vzhľadom na dôležitú úlohu liečivých rastlín vo vedomostných systémoch komunity padol výber na tento aspekt. Umelkyne a herbalistky Katais Nadunguenkop, Leah Nagol, Naoroi Sandiko a Hilda Nagol vyberali významné rastliny, ktoré som ja následne fotografovala. Ony následne vyberali konkrétne fotografie, ktoré sme dali vytlačiť. Ďalšia intervencia bola už úplne v ich rukách. Výsledok sa odvíja od komunitného remeselného poňatia, ktoré možno nájsť aj na tradičných odevoch rôznych členov komunity.

4. V posledných rokoch býva problematizovaná rola autora vo fotografii z hľadiska moci, predovšetkým nerovnomerné postavenie fotografa a subjektu fotografie. Myslíš si, že spolupráca môže pomôcť prekonať nerovnomernú distribúciu moci medzi fotografom a fotografovaným?

Myslím si, že ide jednoznačne o otázku nad ktorou by sa mali zamyslieť všetci, ktorí sa venujú fotografii. Metódy, ktoré využívajú rôzne druhy spolupráce môžu byť dôležitým spôsobom ako reflektovať nad týmto nerovnomerným rozložením moci, no zároveň si nemyslím že táto nerovnomernosť môže byť úplne prekonaná v takom ponímaní fotografie, v ktorom je snímka jedným výsekom komplexnej reality.

5. Vnímala si pri tvorbe súboru *Timndo* nejaké limity alebo problematické časti spolupráce?

Výzvou je určite čas, respektíve jeho stály nedostatok pri hlbokom projekte zakladajúcom sa na spolupráci, ktorej predpokladom je aj dôvera. Aj preto v ňom plánujeme pokračovať.

6. Chcela by si princíp spolupráce zaradiť aj do svojich budúcich projektov?

Určite áno, možnosti spolupráce môžu byť rôznorodé aj v závislosti od kontextu a východísk.

Rozhovor 4: Kvet Nguyen

1. V sérii *You are Allowed to Mix Apples and Pears here* využívaš rôzne zátišia kombinujúce prvky slovenskej a vietnamskej kuchyne. V týchto zátišiach je zakódované to, akým spôsobom Tvoji rodičia prežívali migráciu do úplne cudzej krajiny. Jedná sa čisto o Tvoju interpretáciu alebo na nej nejakým spôsobom participovali aj Tvoji rodičia? Ak áno, akým spôsobom do série vstupovali, či už myšlienkovo alebo vizuálne?

Upresnila by som to – dalo by sa hovoriť aj všeobecnejšie, že sa jedná o európske a ázijské ingrediencie, v zásade som vychádzala z vlastnej skúsenosti. Nepovedala by som úplne jednoznačne, že séria *You are Allowed to Mix Apples and Pears here* (*Tu sa môžu miešať jablká a hrušky*) je iba o príbehu rodičov. Ich príbeh sa tu prepája s mojím vlastným, akoby som ich cestu z Vietnamu do Európy brala ako nejakým predpríbehom, niečím, čo mnou predchádzalo. Výsledkom alebo následkom ich rozhodnutia, spojenia zdanlivo nespojiteľných kultúr, je moje vlastné prežívanie, ktoré sa v podstate podobá aj na ich. Keď píšem, *"you exist in a place with a hint of your past where you blend in with the present. And to blend in means becoming a person within a person, a piece of one world within another"* myslím na celú našu rodinu, ktorá si so sebou nesie hranicu a život migrantstva. Čo sa týka vizuálnej hry alebo interpretácie, nešlo o spoluprácu v priamočiarom zmysle, skôr som vychádzala zo spomienok a receptov, ktoré sme spolu robili. Ale viem, že som mame počas pobytu na Erazme volala, a doteraz to občas robím, aby som sa spýtala na konkrétne použitie ingrediencií. Vtedy to bolo kvôli projektu. Pravidelne mi pomáhali/pomáhajú zháňať jedlo alebo konkrétne ingrediencie do projektov, takže by sa dalo tiež povedať, že je to v niečom kolektívne tvorenie.

2. Využívaš aj v ďalších svojich dielach prvky participácie? Napadá ma séria *Former Stories – New Histories*, ktorá sa zamýšľa nad tým, čo je to diaspóra. Vznikali Tvoje koláže v bližšej spolupráci s ľuďmi, ktorí sú v kolážach zobrazení?

V rámci tejto série som sa veľa rozprávala s rodinou o fotografiách, ktoré sme mali v rodinných albumoch. Často som nevedela, kto sa na fotkách nachádza. Inokedy sme si určili datovanie záberov. Po týchto rozhovoroch som sa pustila do zásahov fotografií, z ktorých vznikla séria.

3. Tvoje „rodinné" súbory na mňa pôsobia veľmi osobne a otvorene. Ako pracuješ s rodinnými príslušníkmi? Preberáš s nimi svoje nápady alebo máš presnú predstavu ako bude Tvoja fotka vyzerať?

Bol to rôznorodý a stále je meniaci sa proces. Na začiatku som chcela zachytávať portréty rodiny podľa toho, ako som ich videla a ako som si predstavovala, že by fotografia mohla (esteticky) pôsobiť. Postupne, aj skrz posuny v mojej tvorbe, som najmä s mamou začala komunikovať o fotografovaní. Postupne sa uvoľňovala a vzniká nám taká dlhodobá kolekcia nielen jej, ale aj našich portrétov. Sú to občas rýchlo zachytené fotky z kúpeľne alebo v kuchyni, ale aj pripravované portréty, kedy si sama volí, ako chce vyzerať, čo si oblečie a podobne. Naposledy sama navrhla aj miesto v byte, kde by sme mohli skúsiť fotku.

3. Ovplyvňuje alebo ovplyvnila niekedy tvorba Tvojich „rodinných" súborov aj vzťahy vo vnútri rodiny?

Určite áno. Skrz všetky moje fotografické pokusy, experimenty a série sme sa zblížili s rodičmi. Aj vďaka fotografiám (či už archívnym alebo tým, ktoré som vytvorila) sme sa začali viac rozprávať a bez toho by som sa nedozvedela o našej histórii, a nenapísala napríklad knihu. Zároveň vzťah k fotografii je citeľný celkovo v našej rodine. Nedávno som tento vzťah k fotografii spisovala aj do mojej dizertačky, zdieľam tu:

„Fotografie sú evidentne dôležitou súčasťou nášho rodinného života. Kým moja babka žila, každoročne sa na jej narodeniny celá, minimálne tridsaťčlenná rodina vo Vietname, zišla pred objektívom. Po odchode našich z Vietnamu sa fotografie stali akýmsi komunikačným prostriedkom. Moji rodičia ho po príchode do Európy takmer nepoužívali, ale môj strýko, ktorý prišiel po otcovi medzi prvými na Slovensko so svojou manželkou, áno. Spočiatku som nerozumela, prečo v albumoch nachádzam toľko fotografií strýka Nam v našej bývalej obývačke. Potom som však pochopila: kinofilm má minimálne 24 až 36 záberov, ktoré sa asi snažil strýko vyfotiť, aby ich mohol čo najskôr vyvolať a poslať svojej rodine v časoch ich odlúčenia; poštou si takto vzájomne vymieňali listy a autoportréty.

V našom albume existuje záber, ktorý v sebe nesie niekoľko dôležitých odkazov a aspektov, ktoré formovali nielen našu rodinnú anamnézu, ale aj môj vzťah k médiu fotografie. Hovorí o žene – mojej mame, ktorá hľadala kúsok nádeje v ťažkých časoch. Hoci na snímke nie je viditeľná, vznikla v čase čínsko-vietnamskej vojny, v ktorej bojoval aj môj otec. Mamu som na fotke nespoznala - na iných fotografiách nemala kučeravé vlasy; okrem iného máme

všetky ženy v rodine gény na rovné vlasy a pravdou tiež je, že som ju ako mladú ženu nikdy nepoznala. Musela sa sama priznať, že je to jej portrét. Povedala tiež, že to bolo celé špeciálne - chcela, aby pôsobila krásne, ako nikdy predtým. Preto tá 'perma' na vlasoch, preto to oblečenie, ktoré si vlastne musela požičať na účely fotenia a preto aj profesionálny fotograf, na ktorého sa dá spoľahnúť, že vytvorí dobrý záber. Mama so sebou na fotenie priniesla ešte čosi - mala celý čas na mysli svojho muža, ktorému sa chce pripomenúť. Že na neho čaká ona, jeho rodina a jeho prvorodená dcéra, moja sestra. Jej hľadaný kúsok nádeje sa otlačil na tejto fotografii. Nevedomým spôsobom jej zámer pripustil zmenu toho, čo môže fotografia spôsobiť - jej fotografia sa stala nástrojom nádeje."

4. V posledných rokoch býva problematizovaná rola autora vo fotografii. Vo viacerých slávnych dokumentárnych snímkach bolo poukazované na to, že fotografia nereprezentuje fotografovaného, ale skôr ideu fotografa. Napríklad fotografia *Migrant Mother*, pri ktorej si Dorothea Lange nevypýtala súhlas od zobrazenej Florence Owens Thompson a tá neskôr poznamenala: *„Som unavená z toho, že som zobrazovaná ako symbol biedy (...)"*. Z tejto situácie vyplývajú viaceré etické dilemy, ktoré vychádzajú z nerovnomerného postavenie fotografa a subjektu fotografie. Myslíš si, že spolupráca môže pomôcť prekonať nerovnomernú distribúciu moci medzi fotografom a fotografovaným?

Fotografia vznikla ruku v ruke so zrodom kolonializmu a stala sa veľmi rýchlo (a pre vtedajšie koloniálne vlády až príliš vhodne) mocenským nástrojom. Skrz jej nejasnú povahu (prípadne premenlivú a otvorenú interpretácii) bola jednoznačne pomocníkom pri šírení koloniálnej propagandy a rýchlej distribúcii medzi populáciu (fotografické pohľadnice). Fotografia sa od svojho počiatku zneužívala v prospech ideologických vlád a vo svojej podstate je vždy spájaná s mocou. Je dôležité si to uvedomovať, najmä, ak sme v pozícii fotografujúceho. Myslím si ako ďalší teoretici/čky, že fotografia je založená na vzťahu fotograf/ka-fotografovaní/é-pozorovateľ/ka. Pokiaľ túto rovnicu neberieme do úvahy, môže sa stať presne to, o čom hovorí prípad fotografie *Migrant Mother*.

5. Vnímaš nejaké limity alebo problematické časti využitia princípu spolupráce vo fotografii?

Záleží to od konkrétnych prípadov – napríklad pokiaľ sa jedná o komerčnú fotografiu, môže byť situácia komplikovanejšia a možnosti spolupráce limitovanejšie. Ale vo všeobecnosti si myslím, že v tomto znení je spolupráca v niečom synonymom pre komunikáciu, ktorá je dôležitou súčasťou pri kreovaní a spoluvytváraní čohokoľvek.

Rozhovor 5: Zuzana Pustaiová

1. Pri práci na dokumentárnej sérii *Faces of Family* si využila princíp spolupráce. Chcela si týmto spôsobom nechať vstúpiť do procesu tvorby aj samotných fotografovaných (rodinných príslušníkov)? Alebo bol Tvoj zámer úplne iný?

Najprv by som začala opravením formulácie otázky. Nejde totiž o dokumentárny projekt, ale o tzv. inscenovaný dokument. Tento pojem som začala používať pred mnohými rokmi, pretože všetky moje súbory sú inscenované a iba kopírujú jazyk dokumentárnej fotografie. Nikdy som nemala ambíciu dokumentovať reálny život, ale skôr vytvárať jeho predstavu. A práve predstava tvorí základ k vytvoreniu skice a vízie ako by mala výsledná snímka vyzerať. Pri projekte *Faces of Family* som si vytvorila základnú štruktúru "kapitol", ktoré som postupne napĺňala. Participáciu by som tu skôr nazvala ochotu spolupracovať a podieľať sa na vzniku diela. Niekedy fotografovaný prišiel so skvelým nápadom ako vylepšiť scénu, tak sme ten nápad implementovali, avšak nikdy to nebola komplexná participácia od A do Z.

2. Prvky participácie môžeme nájsť taktiež v Tvojej sérii *Trivial Stories*. Súbor je síce inscenovaný, ale participácia sa tu prejavuje v podobe času strávenom s Tvojimi starými rodičmi. Mal tento spoločný čas aj akýkoľvek vplyv na tvorbu?

Bolo to ako vracanie sa do detstva, na prázdniny. Prišla som vždy na víkend alebo niekoľko dní, strávili sme spolu čas, rozprávali sa, hrali karty a popri tom, keď nám doprialo počasie dostatok svetla, sme fotili. Všetky snímky vznikali za denného svetla iba s použitím odkazovej dosky, takže na slnečnom počasí sme boli veľmi závislí. Tu by som možno ešte doplnila veľmi dôležitú rolu v procese fotografovania - asistenta. Takmer na každé fotenie som vždy mala niekoho pri sebe, kto mi pomáhal držať odrazovú dosku, upravovať vlasy či posúvať nejaké detaily na scéne. A vždy to bol niekto s rodiny, kto mal chuť sa pridať alebo bol jednoducho „po ruke".

3. Tvoje „rodinné" súbory na mňa pôsobia veľmi osobne a otvorene. Ako pracuješ s rodinnými príslušníkmi? Preberáš s nimi svoje nápady alebo máš presnú predstavu ako bude Tvoja fotka vyzerať?

Ono to bolo vlastne veľmi jednoduché, poprípade to chcelo trošku presviedčania (najmä pri sestre), ale vždy sme našli konsenzus. Väčšinou prídem už priamo s nápadmi, skicami a

množstvom rekvizít. Niekedy modelov viackrát prezlečiem počas fotenia, aby som mala nakoniec varianty záberu na výber. Aj napriek tomu, že mám drvivú väčšinu veľmi detailne premyslený záber a predstavu o ňom, mám rada práve moment náhody. Ten vždy dodá výslednej snímke to čo v predstavách nebolo. Je to také punctum. To "to". Napríklad pri fotení *Trivial Stories* starká vytiahla zo skrine tričko s nápisom "Rio de Janeiro" a to dokonale dotvorilo scénu.

4. Ovplyvňuje alebo ovplyvnila niekedy tvorba Tvojich „rodinných" súborov aj vzťahy vo vnútri rodiny?

Skôr by som povedala, že ovplyvnila priamo mňa. Často práve tieto projekty venujúce sa rodine, jej vzťahom a štruktúram, vznikli z vnútornej potreby vyriešiť problémy, o ktorých sa doma nehovorilo. Prostredníctvom ich detailného štúdia, prípravy na fotenie, analýzy kompozície a skladby obrazu a hĺbkového prepracovania tak, aby každý detail dával presný význam, mi fotenie pomohlo tieto problémy vnútorne vyriešiť a umožnilo mi to pohnúť sa ďalej.

5. V posledných rokoch býva problematizovaná rola autora vo fotografii. Vo viacerých slávnych dokumentárnych snímkach bolo poukazované na to, že fotografia nereprezentuje fotografovaného, ale skôr ideu fotografa. Napríklad fotografia *Migrant Mother*, pri ktorej si Dorothea Lange nevypýtala súhlas od zobrazenej Florence Owens Thompson a tá neskôr poznamenala: *„Som unavená z toho, že som zobrazovaná ako symbol biedy (...)"* . Z tejto situácie vyplývajú viaceré etické dilemy, ktoré vychádzajú z nerovnomerného postavenie fotografa a subjektu fotografie. Myslíš si, že spolupráca môže pomôcť prekonať nerovnomernú distribúciu moci medzi fotografom a fotografovaným?

O tejto súvislosti som nikdy vo svojej tvorbe neuvažovala, pretože ako píšem vyššie, moje snímky sú inscenované, fotografovaní/á sú si vedomí, že ich fotografujem a budem vystavovať a tým, že pristúpili na samotné fotenie, dávajú súhlas na použitie snímky v kontexte ako som ho postavila.

6. Vnímaš nejaké limity alebo problematické časti využitia princípu spolupráce vo fotografii?

Myslím, že v prípade spolupráce je najviac problematické uvádzanie autorstva. Kedy je autorom fotograf, a kedy sa už stáva spolu-autorom diela aj participant? Tu by som možno

uviedla príklad na pozícii asistenta. Fotograf príde s ideou na autoportrét, vystavia scénu, rekvizity, na asistentovi si nastaví svetlo, doladí kompozíciu a nakoniec sa len vymenia a asistent stlačí spúšť na základe inštrukcií od fotografa. Kto je autorom? Fotograf či asistent? Ja si myslím, že fotograf. To, že niekto stlačí spúšť v tomto prípade neznamená, že je autorom. Iba počúval inštrukcie. Nie je to jeho dielo.

Rozhovor 6: Marek Pupák

1. Marek, robím prácu o participatívnom umení. Aj keď Tvoj projekt *Blue Grandma* tak na prvý pohľad nevyzerá a jedná sa podľa Tvojich slov (z rôznych rozhovorov) o klasickejší dokument, tak sa nemôžem zbaviť dojmu, že babka z Tvojho projektu na mňa prehovára tiež. Myslíš si, že nejakým spôsobom vstúpila a „prehovorila" do Tvojich fotografií?

Máš pravdu, tento projekt, aj keď nemám rád to pomenovanie, sa snažím fotiť autenticky a nezasahovať do neho tým, že by som situácie umelo vytváral. Nie, prístup si snažím držať podobný ako keď som bol malý a môj otec fotil náš rodinný čas na dovolenkách, či už u babky alebo na prázdninách. Samozrejme, keď mi napadne nejaký pekný portrét s babkou, tak si ho chcem spraviť, no nevymýšľam nič také, čo by babku nevystihovalo, práve naopak, chcem tým len umeleckejšie pretaviť nejakú jej typickú vlastnosť alebo obrazovosť.

Preto si myslím, že babka určite prehovára z týchto fotografii a som za to rád, pretože projekt je vyslovene o nej a vždy som chcel, aby to tak bolo. Na fotoaparát si za tie roky zvykla a to, že ju fotím pri našom spoločnom čase berie úplne prirodzene. Fotoaparát tam proste vždy niekde je a keď vidím nejakú peknú situáciu, alebo viem, že niečo vizuálne pekné sa má stať, tak sa viem na to nachystať a čakať na tú pravú chvíľu.

2. Vychádzam z toho, že aj keď druhá osoba do fotografie priamo nezasahuje, aj tak ju nejakým spôsobom vždy ovplyvňuje. Preto je pre mňa každá fotografia zobrazujúca človeka už v základe do nejakej miery spoluprácou. Súhlasil by si so mnou alebo máš na túto vec iný názor?

Súhlasím s tým najmä z pohľadu, ktorý som opísal v predošlej otázke. Keď fotíš a zaznamenávaš niekoho koho skutočne poznáš, je to celé len o tebe, ako veľmi vieš daného človeka navnímať. Jeho zvyky, jeho postupy a je len na tvojej šikovnosti, ako vieš do toho celého zakomponovať estetiku a obrazovosť. Spoluprácou by som to nazval práve preto, že aj keď to ten fotený nevníma, no tým, že ten úkon kvôli ktorému ho fotograf fotí, robí presne tak, ako ho má zaužívaný, tak môže dôjsť k tomu, že obrázok napokon vyzerá presne tak, ako si ho fotograf vo svojej mysli predstavoval.

3. Ako pracuješ s výsledným výberom fotiek? Máš nejakú predstavu o tom, ako by mal súbor vyzerať alebo skladáš fotky spontánne podľa toho, aké fotky Ti situácia „prihrá'' do cesty? Konzultuješ to občas s babkou?

Všetko konzultujem s babkou. Tento projekt je celý postavený na dôvere. Je pre mňa alfou a omegou, aby bola o všetkom informovaná. Rovnako to platí aj s fotkami, vždy keď mám nejakú novú a zeditovanú, jej ju s radosťou ukážem. Ako som písal, teraz je už so všetkým plne zohratá, no keď som s tým celým začínal 18 rokov dozadu, tak sa mi len smiala, že si nemám na ňu míňať film. Hovorím si, babka, ak ti to vyslovene nevadí, tak ja by som si ťa chcel zachytiť už len pre tú pamiatku. A odvtedy to už išlo. Každý jeden obrázok, na ktorý som si ten film minul je pre mňa nesmierne cenný a som zaň vďačný. Čo sa týka výslednej selekcie a toho, ako by mal súbor vyzerať, je to ako sám vieš vždy boj. Už teraz viem, že keď raz budem robiť z tohoto súboru fotografickú knihu, tak to bude ťažké, no verím v to, že vyberiem fotky hlavne také, ktoré majú pre mňa hĺbku a hlavne vystihujú babku presne takú, aká je, to bude pre mňa kľúčové.

4. Myslíš si, že fotografia pomáha formovať Tvoj vzťah s babkou?

Nie, nemôžem povedať, že fotografia je vyslovene niečo, čo formuje náš vzťah. Náš vzťah bol vždy veľmi pekný, veľmi čistý a vybudovaný na vzájomnej láske. Odkedy si pamätám, tak sme sa mali radi, tak pekne radi. Babka ma nikdy nepoučovala, ani ma nijako nekarhala, vždy mi dôverovala a povzbudzovala ma a ukazovala mi veci, nie z titulu, že toto sa nauč toto rob, toto sprav, nie. Vždy bola moja super kamarátka, niekto na koho som sa mohol vždy spoľahnúť, že keď sme spolu, tak všetko zlé zmizne. Keď by som to mal opísať niekomu, kto náš vzťah nepozná, tak by som mu to vysvetlil asi tak, že keď mi babka otvorí dvere jej malého bytíku, tak sa na mňa doslova vyleje pozitívna energia a dobro, je to veľmi citeľné od prvej sekundy, ako sa tak stane. Mám ju veľmi rád a som vďačný za to, že je tu stále s nami.

5. Môžeme povedať, že hlavnou myšlienkou *Blue Grandma* je výzva k tomu, aby sme sa viac zaujímali o svojich starých rodičov alebo rodinu ako takú?

Blue Grandma ako internetový profil, je vyslovene o tom, aby sa mladí ľudia zamysleli a možno si spomenuli na to, aký pekný vzťah mali so svojimi starými rodičmi a že tento vzťah tu stále je, len akosi kvôli denno-denným povinnostiam naň možno zabúdajú, alebo nemajú čas. Je to určité pripomenutie. Projekt vznikol v roku 2020 počas vlny pandémie koronavírusu, kedy som cítil, že prepojené nádoby, akými sme napr. ja s babkou sa zrazu nemôžu stretávať. Bolo mi veľmi ľúto, že je v tom bytíku sama zavretá a nemôžeme ju prísť

navštíviť, my, jej rodina, jej všetko čo má a prečo žije. Vtedy ma napadlo, že takýchto ľudí musí byť veľmi veľa a chcel som na to nejako poukázať.

Časom sa však z tohto všetkého stal ešte jeden krásny a podstatný zmysel a to najmä to, že moja babka tým, aká je a ako pozitívne berie svoj život, je pre mnoho ľudí inšpiráciou, že si treba vážiť každú maličkosť, že sa dá potešiť aj z toho, že vyjde slniečko alebo to, že staroba nemusí byť len šedá jeseň života, ale že z toho môže byť farebná zmes, ktorej keď dáte šancu, tak môžete ešte zažiť všeličo pekné a najmä nezvyčajné pre ľudí tohto veku.

POUŽITÁ LITERATÚRA A ZDROJE INFORMÁCIÍ

Hlavným zdrojom informácií pre túto bakalársku prácu boli nahrávky z rozhovorov a e-mailovej komunikácie s vybranými autormi.

AZOULAY, Ariella: *The Civil Contract of Photography*. Zone Books, Cambridge 2008, 586 s. ISBN: 9781890951894

BISHOP, Claire: *Participation*. Whitechapel and The MIT Press, Cambridge 2006. 240 s. ISBN: 0262524643

FOUCAULT, M. *Vůle k vědení*. Dějiny sexuality I. Praha : Herrman &synové, 1999, 192 s. ISBN 80-238-5090-3

FOUCAULT, M. *Myšlení vnějšku*. Herrmann & synové : Praha, 2003, 304 s. ISBN 80-239-2454-0

GOLDBERG, Jim: *Rich and Poor*. Steidl, Göttingen 2014, 222 s. ISBN: 3869306882

HORÁK, Ondřej, CHALUPOVÁ, Anežka: *Ruka na konci ramene*. 8smička, Humpolec 2021, 239 s. ISBN: 978-80-907908-2-7

MCLUHAN, Marshall: *The Photograph: The Brothel without Walls*. in Understanding Media: The Extensions of Man. The MIT Press, New York 1994, 365 s. ISBN: 0262631598

LENDELOVÁ, Lucia, POSPĚCH, Tomáš, RIŠLINKOVÁ, Helena: *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století*. Muzeumumění Olomouc, Olomouc 2002, 218 s. ISBN: 80-85227-50-9

STACHO, Monika: *Svetlo, inštalácie, akcie a performancie vo fotografiách Ľuba Stacha*. Ľubo Stacho, Bratislava 2018, 148 s. ISBN 978-80-570-0317-5

ONLINE ZDROJE:

BALCO, Andrej. „Nedeľné želania". *DokumentMagazín*. Online. Dostupné z: https://www.dokumentmagazin.sk/index/andrej-balco/nedelne-zelania [cit. 2025-02-09]

BELIŠOVÁ, Laura. „Marek Pupák: Otec mi hovorieval, aby som sa na svet vždy poriadne pozeral. *DokumentMagazín*. Online. Dostupné z: https://www.dokumentmagazin.sk/clanok/otec-mi-hovorieval-aby-som-sa-na-svet-vzdy-poriadne-pozeral [cit. 2025-12-23]

JAKUBČÁKOVÁ, Lena. „Baba z lesa". *Paradajs Photo Mag*. Online. Dostupné z: https://www.paradajsphotomag.com/projekt/baba-z-lesa [cit. 2025-03-12]

JÚĽŠ SAV. Online. Dostupné z: https://slovnik.juls.savba.sk/ [cit. 2024-11-12]

KVET, Nguyen. „Reframing Possibilities. Online. Dostupné z: https://kvetnguyen.com/project/reframing-possibilities/ [cit. 2024-10-20]

LITVÁKOVÁ, Erika. „Aktivista Tomáš Rafa: Múry máme v hlavách". *SME Kultúra*. Online. Dostupné z: https://kultura.sme.sk/c/20063795/aktivista-tomas-rafa-mury-mame-v-hlavach.html [cit. 2025-01-20]

MOČKOVÁ, Jana. „Máme strach, žeprídeme o svet, ako ho poznáme.". *Dennik N*. Online. Dostupné z: https://dennikn.sk/604675/mame-strach-ze-prideme-o-svet-ako-ho-pozname/ [cit. 2025-01-20]

NIMCOVÁ, Lucia. „Khroniky". Online. Dostupnéz:, https://khroniky.sittcomm.sk/ [cit. 2025-02-09]

PINCKERS, Max. „Tracks the Margins of Excess between Truth and Fiction”. *1854.Photograph*. Online. Dostupné z: https://www.1854.photography/2018/09/max-pinckers-tracks-the-margins-of-excess-between-truth-and-fiction/ [cit. 2024-10-01]

SAPAROVÁ, Silvia. „Iné ženy – Nasledujúca generácia”.*Paradajs Photo Mag*. Online. Dostupné z: https://www.paradajsphotomag.com/projekt/ine-zeny-nasledujuca-generacia [cit. 2025-02-20]

MENNÝ REGISTER

A:

ARTHUR, Olivia 17

AZOULAY, Ariella 51, 60

B:

BALCO, Andrej 21, 22

D:
DEPOORTER, Bieke 17
DRAKE, Carolyn 17

E:
EWALD, Wendy 17

F:
FOUCAULT, Michael 50

G:
GOLDBERG, Jimm 15, 16
GOLISOVÁ, Karina 24, 25
GOMBIKOVÁ, Jana 25

H:
HUDEC, Oto 27, 28, 55, 59

J:

JAKUBČÁKOVÁ, Lena 21

K:
KOCHOL, Dušan 24
KRAJČOVÁ, Daniela 26-29, 43, 49-50, 52, 53, 55

L:
LEŇO, Tomáš 19

M:

MCLUHAN, Marshall 14
MEISELAS, Susan 16, 17

N:

NGUYEN, Kvet 12, 26, 37-40, 42, 45, 48, 49, 51-53, 62
NIMCOVA, Lucie 23

P:

PINCKERS, Max 10
PUPÁK, Marek 12, 26, 45, 48, 51-53, 68
PUSTAIOVÁ, Zuzana 12, 26, 41-45, 48, 49, 51-53, 65

R:

RAFA, Tomáš 10, 11, 26, 29-32, 50
RÓNAI, Peter 19

S:

SAPAROVÁ, Silvia 23, 24
STACHO, Ľubo 19, 20
STACHO, Monika 20, 22
STEFANOVIC, TRIAŠKA, Olja 25

T:

TAKACSOVA, Diana 12, 26, 33-39, 48, 49, 50, 52, 53, 60

UMENIE SPOLUPRÁCE V SLOVENSKEJ FOTOGRAFII

Ondrej Čechvala

Teoretická bakalárska práca

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedúci práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Počet znakov: 99 808

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2025

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

SLEZSKÁ UNIVERZITA